UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077060 2

579
I (83)

# RECUEIL MILLIET

## TEXTES GRECS ET LATINS
## RELATIFS A L'HISTOIRE DE LA PEINTURE ANCIENNE

PUBLIÉS, TRADUITS ET COMMENTÉS

*SOUS LE PATRONAGE DE L'ASSOCIATION DES ÉTUDES GRECQUES*

PAR

**ADOLPHE REINACH**

*ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES*

**TOME I**

*Avant-propos par S. REINACH, de l'Institut.*

PARIS
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK
11, Rue de Lille, 11

1921

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

ND
100
R74
t

# AVANT-PROPOS

L'initiateur du recueil dont on publie aujourd'hui le premier volume, Paul Milliet (1844-1918), ne fut ni un artiste ni un archéologue de premier rang ; mais, issu d'une famille républicaine et fouriériste dont il continua avec austérité la tradition, il eut toujours, avec le respect et l'amour de son art, celui du bien public [1]. L'étude de l'antiquité l'intéressait d'autant plus que, novateur en politique et en matière sociale, il était sévèrement traditionaliste en peinture. D'utiles publications, notamment celles des vases peints du Cabinet des Médailles et du Musée de Genève, rendirent son nom familier aux archéologues ; ceux-ci trouvaient de l'inexpérience, mais aussi des idées originales, dans sa thèse de l'École du Louvre sur les *Premières périodes de la céramique grecque* (1891). Comme Milliet connaissait peu les langues anciennes, il regrettait vivement de ne pouvoir lire le recueil où Overbeck a réuni, sans traductions ni commentaires, presque tous les textes grecs et romains relatifs à l'art antique. Sa situation de fortune lui permettant quelques sacrifices, il fit, à la fin de 1905, un don à l'Association des Études grecques, dont il était un des membres les plus assidus, afin de publier un nouveau recueil, cette fois avec traductions et commentaires, qui pût remplacer celui d'Overbeck. Ce don fut accepté par le Comité le 20 janvier 1906 ; l'Association accordait son patronage à l'entreprise, mais sans engager sa responsabilité [2]. La direction fut assumée par M. Mendel, ancien membre

1. Voir la nécrologie de Milliet par M. E. Pottier, *Revue archéol.*, 1918, I, p. 309.
2. *Revue des Études grecques*, t. XIX, p. 176.

de l'École d'Athènes, qui était alors conservateur-adjoint du Musée impérial de Constantinople, dont il a publié les beaux catalogues que l'on connaît (1908-1914).

M. Mendel eut le tort de se charger d'une tâche dont il n'avait pas le temps de s'acquitter et le tort plus grave de ne pas se démettre quand il eut reconnu sa première erreur. De son côté, l'Association des Études grecques toléra trop longtemps des atermoiements et des promesses illusoires ; si son Comité avait procédé énergiquement, le *Recueil* aurait été achevé, sous une autre direction, longtemps avant la guerre dont les suites rendent désormais si difficile toute publication de ce genre, et Milliet aurait eu la satisfaction de savoir, avant de mourir, que son initiative et son sacrifice avaient porté des fruits.

En novembre 1908, Milliet écrivit au président d'alors de l'Association, M. Homolle, pour demander des renseignements sur l'état des travaux préparatoires [1]. Le procès-verbal ajoute : « Le retour prochain de M. Mendel en France fait espérer que les travaux pourront être désormais poussés plus activement. » Puis, de nouveau, long silence. Le 4 mars 1909 [2], M. Mendel annonça son prochain retour à Paris. Le 22 mai, le président, M. Omont, fit savoir qu'une réunion des principaux collaborateurs de la publication projetée venait d'avoir lieu. Une circulaire avait été adressée aux autres collaborateurs, par les soins de M. Mendel, qui restait chargé de centraliser leurs travaux. Un Comité de publication, composé de MM. Homolle, P. Girard, Pottier, Collignon, Fougères, Mendel et Puech, devait se réunir périodiquement en vue de hâter la fin de ces travaux [3].

Ici je dois interrompre cet historique pour dire par quel motif, désapprouvant l'entreprise, je m'abstenais d'y prendre aucune part. Je n'ai jamais admis que des ouvrages, autres que

1. *Revue*, t. XXII, p. 53.
2. *Ibid.*, t. XXIII, p. 99.
3. *Ibid.*, t. XXIII, p. 103.

des Dictionnaires, fussent confiés à de nombreux collaborateurs. Il fallait à celui-là non pas un directeur, mais un auteur responsable, muni de fonds pour payer des traducteurs et assuré lui-même d'une forte rétribution par feuille imprimée, dans des limites de temps et de volume prévus. Et cet auteur devait être un philologue, non un archéologue, puisqu'il s'agissait moins de commenter des textes que de les établir et de les interpréter.

Le 12 mai 1910, le président de l'Association, Henri Roujon, dit qu'il serait heureux de contribuer au prompt achèvement de la publication des textes relatifs à l'histoire de l'art « que M. Paul Milliet a remise entre ses mains [1] ». Qu'avait-on donc fait depuis quatre ans ? Découpé quelques exemplaires d'Overbeck et traduit une partie des textes — la besogne de trois mois, si elle avait été vraiment dirigée !

La cinquième année écoulée, à la séance du 2 février 1911, le président, M. Ch. Diehl, annonce que « M. G. Mendel demande à être déchargé de la publication Paul Milliet : M. A.-J. Reinach a été choisi pour lui succéder [2] ».

A.-J. Reinach, mon neveu, était né en 1887 ; il avait donc alors vingt-quatre ans [3]. Doué d'une puissance de travail extraordinaire, également curieux d'histoire et d'archéologie, il ne me semblait pourtant pas posséder la maturité d'esprit nécessaire pour prendre en mains la lourde besogne à peine mise en train par M. Mendel. Je fis ce que je pus pour l'en détourner ; je n'y réussis pas. Adolphe se donna un mal infini pour aboutir et commença l'impression du premier volume, dont les commentaires sont entièrement son œuvre. Survint la guerre ; dès le second jour de la mobilisation, il partit, en qualité de lieutenant, avec un régiment de cuirassiers.

Quelques semaines plus tôt, il avait donné le bon à tirer des onze premières feuilles et demandé une préface à Maxime Colli-

1. *Revue*, t. XXIII, p. 376.
2. *Ibid.*, t. XXIV, p. 371.
3. Voir la nécrologie que j'ai publiée dans la *Revue archéol.*, 1919, I, p. 194-197.

gnon ; il laissait treize feuilles en placards non corrigés. D'après une lettre à l'imprimeur, datée du 1er août 1914, il comptait que le tome I du *Recueil Milliet* comprendrait, en sus de ce qui concerne la peinture, les *Céramistes* de M. Nicole [1] et les *Mosaïstes*. « On trouvera dans mes papiers, ajoutait Adolphe, les *Mosaïstes*, manuscrit de M. Gauckler que j'ai complété. Ainsi, même si je disparaissais, le premier volume de notre *Recueil* pourrait paraître. »

Le 2 août 1914, à 3 heures du matin, il m'écrivit une longue lettre qui, par suite d'une erreur, m'a été remise seulement à la fin de 1919. Voici le passage qui intéresse notre sujet :

Tu trouveras ci-jointe une lettre à Protat (l'imprimeur) relative à l'état du *Recueil Milliet*. J'espère que tu ne reculeras pas (avec Collignon ?) devant la tâche limitée qui reste à accomplir : ce serait la seule façon pour que ne fût pas perdu l'énorme labeur que cette entreprise m'a coûté.

Après s'être brillamment comporté pendant le premier mois de la campagne, Adolphe disparut près de Fossé (Ardennes) à la fin d'un combat qui lui valut la citation suivante :

Reinach (Adolphe), lieutenant de cavalerie, détaché au 46e régiment d'infanterie. En toutes circonstances, s'est particulièrement distingué par son sang-froid et sa bravoure exceptionnelle. Le 30 août, à la ferme des Tyranes, dans un moment difficile, a groupé autour de lui une dizaine d'hommes et, tout en restant à cheval, les a entraînés à l'assaut, permettant ainsi à un bataillon de se maintenir sur ses positions.

Des derniers moments de ce vaillant garçon, on ne saura probablement jamais rien. A cette époque de la guerre, les soudards allemands assassinaient les blessés, les dépouillaient de tout et se gardaient de recueillir leurs médailles matriculaires. Aucun

1. Chapitre publié depuis dans la *Revue archéol.*, 1916, II, p. 376.

objet de l'équipement d'Adolphe n'a jamais été remis aux siens. On ignore même où il a été enseveli. Mais qu'importe la tombe quand quelque chose de l'œuvre survit? Πᾶσα γῆ τάφος.

En 1915, l'imprimeur avisa l'Association des Études grecques qu'il ne pouvait laisser indéfiniment à l'état de placards les 13 feuilles composées. Je fus obligé d'entreprendre la révision des feuilles en souffrance, l'Association ayant décliné, une fois de plus, toute responsabilité à cet égard [1]. C'est seulement en 1919 que je pus procéder au classement des papiers de mon neveu; j'y trouvai, dans un état de préparation avancée, tout ce qui concernait la peinture. Mais; alors même qu'il eût été possible d'imprimer sur l'heure tout ce manuscrit — et l'on sait combien la crise du papier et de la main-d'œuvre entrave les travaux de ce genre — le volume aurait été beaucoup trop gros et peu maniable. Je me décidai donc à le diviser en deux et à pourvoir le premier d'une table des matières détaillée ainsi que d'un index provisoire. C'est ce volume que nous offrons aujourd'hui au public. Le second paraîtra, m'assure l'éditeur, dès que les circonstances le permettront; je tiens à dire que le manuscrit est absolument prêt pour l'impression et que je me ferais un devoir de la surveiller. Quant au reste de l'ouvrage — architecture, sculpture, glyptique, etc. — les papiers d'Adolphe Reinach contiennent de volumineux dossiers qui s'y rapportent; je serai trop heureux de les mettre à la disposition de l'Association des Études grecques si elle trouve moyen de réaliser la promesse faite par son président, M. Maurice Croiset, dans la séance du 10 janvier 1918 [2]. Annonçant la mort de Paul Milliet, ce savant dit que l'Association, pour rendre hommage à sa mémoire, tiendrait à mener le recueil dont il avait pris l'initiative à bonne fin. Malheureusement, en pareille matière, la meilleure volonté est impuissante lorsque le coût de l'impression et celui du papier sont

1. *Revue des Études grecques*, XXVII, p. LVII; XXVIII, p. LXV.
2. *Revue*, 1918, p. XLV.

prohibitifs. Il faut donc attendre des jours meilleurs *ventosque ferentes*. J'ai confiance, d'ailleurs, que les lettrés ne jugeront pas inutile, en lisant le présent volume, ce qu'Adolphe Reinach appelait justement son « énorme labeur » ; il y a là de quoi faire honneur à sa mémoire et redoubler les regrets qu'une mort aussi prématurée qu'héroïque laisse à tous les amis de l'antiquité.

20 juillet 1920.

Salomon Reinach.

---

# I

# TECHNIQUE DE LA PEINTURE ANTIQUE

## MATÉRIAUX SUR LESQUELS ON PEINT

### PEINTURES MURALES

**1.** — *VITRUV.* VII, 3, 7 : 24. Ita cum tribus coriis harenae et item marmoris solidati parietes fuerint, neque rimas neque aliud vitium in se reci-

---

1. Cette question complexe a soulevé de longues discussions entre les archéologues. Il est indispensable d'en résumer ici l'histoire.

C'est la découverte des peintures de Pompéi qui, au milieu du XVIII^e s., a rouvert la question en permettant de l'étudier expérimentalement. Dès 1757, deux ans après que CAYLUS eut présenté à l'Académie quatre procédés d'encaustique, CARCANI affirmait que l'immense majorité des peintures pompéiennes a été exécutée par le procédé de la *détrempe*, une petite partie par celui de la *fresque*. En 1787, le peintre RAPHAEL MENGS s'éleva contre cette opinion, qu'avait adoptée WINCKELMANN ; les restes de couleurs trouvés à Pompéi, analysés par CHAPTAL (1809) et par H. DAVY (1815), montraient qu'elles ne contenaient aucune trace ni de cire, ni d'œuf ou de tout autre liant, que supposent la détrempe et l'*encaustique*. On penchait donc à y voir des fresques, quand, en 1835, LETRONNE (*Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture murale chez les Grecs et les Romains*, 1835, et *Nouvelles Lettres*, 1837), en réunissant tous les textes importants sur la peinture murale, soutint que, à Pompéi, la fresque n'avait servi qu'à des fonds unis ou à des ornements sans importance. RAOUL ROCHETTE (*Peintures antiques inédites*, 1836), qui avait cherché à montrer des peintures sur bois dans beaucoup d'œuvres où Letronne voyait avec raison des peintures murales, tombait d'accord avec lui pour reconnaître de la détrempe dans la plupart de celles de Pompéi. Mais la plus grande autorité archéologique de l'époque, K. O. MULLER, affirmait que les fonds étaient peints *a fresco*, les figures et les ornements *a tempera*. Dans sa *Malerei der Alten*, que préfaça K. O. Muller (Hanovre, 1836), WIEGMANN plaidait à nouveau la cause de la fresque ainsi que, la même année, J. F. JOHN (*Die Malerei der Alten nach Plinius und Vitruvius*, Berlin, 1836). Les auteurs des ouvrages classiques sur la peinture antique, A. WOLTMANN (*Gesch. der Malerei*, I, Leipzig, 1878), et sur Pompéi, OVERBECK (*Pompeji*, 1^re éd. 1856 ; 2^e éd. 1866) et MAU (*Pompeji*), 1^re éd. 1900 ; 2^e éd. 1908), se sont déclarés en faveur de la fresque, seulement secondée par la détrempe, et il en est de même de P. GUSMAN, qui a reproduit nombre de peintures pompéiennes dans *Pompei, la ville, les mœurs, les arts* (in-4°, 1906).

La cause de la fresque pouvait paraître gagnée. Le débat a repris sur la question de l'encaustique. En 1868, le peintre Otto DONNER VON RICHTER (né en 1828, élève de Delaroche et de Couture) consacrait à cette question, comme introduction aux *Wandgemaelde Campaniens* de Helbig (1868), un mémoire, *Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung* (125 p.), qui a longtemps fait autorité. Il en a donné un petit résumé en français : *La peinture encaustique des anciens*, en appendice du *Catalogue des portraits* de TH. GRAF, 1889, et sa théorie a reçu l'entière approbation des deux techniciens français, H. CROS et CH. HENRY, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens*, 1884 ; les mêmes auteurs ont étudié les principaux textes relatifs à la question dans les *Mélanges Graux*, 1884, p. 643-9 (cf. l'étude critique de O. Donner, *Technische Mitteilungen*, 1885).

Leur théorie peut se formuler ainsi :

1° La grande majorité des peintures murales, tant celles à fond clair que celles à fond foncé, tant les grandes compositions que les petits cadres, sont peintes à la fresque.

*On trouvera réunis dans ce chapitre les principaux textes relatifs à la technique de la peinture antique* [1].

*Les anciens peignaient sur des murs ou sur des tableaux mobiles. Les murs devaient être garnis d'un enduit spécial* tectorium, κονίασις. *Depuis l'époque égéenne, nous avons des exemples de peinture murale. On verra, dès le V^e siècle, Polygnote et Mikon travailler à fresque pour des édifices publics ou sacrés ; Agatharchos pour des maisons particulières. Pour celles-ci, le goût de cette décoration paraît s'être développé surtout à l'époque hellénistique. Les Romains en héritèrent. Voici comment Vitruve décrit le procédé employé de son temps (époque d'Auguste), peu antérieur aux meilleures fresques* (ἐντοίχιοι γραφαί) *de Rome et de Pompéi, pour préparer le mur qui devait les recevoir :*

**1**. — Quand les murs ont été enduits de trois couches de sable et d'autant

---

2° La détrempe n'intervient que pour les parties décoratives et les fonds.

3° L'encaustique est inconnue ; mais un glacis de cire punique protège contre le soleil et la lune les fonds au cinabre.

C'est en 1893 que le peintre Ernst Berger de Munich, a commencé à attaquer cette théorie. Ses diverses publications ont été reprises dans un grand ouvrage intitué *Die Maltechnik des Altertums* (Munich, 1904 ; 1^re et 2^e parties des *Beitraege zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik* ; la 3^e partie, parue en 1912, est consacrée à la peinture byzantine et médiévale). Il a donné un résumé en français de sa théorie sur l'encaustique dans le *C. R. du Congrès arch. et hist. de Belgique*, 1902, I, p. 136. En voici l'essentiel. Toute encaustique demande l'intervention d'une matière organique, d'une émulsion — en l'espèce la cire punique —, puis un repassage au fer chaud. On devrait distinguer trois manières, correspondant aux trois genres d'encaustique signalés par Pline (**12** :

1° Après avoir préparé le fond suivant les prescriptions de Vitruve (**1**), on peint à la fresque tant que l'humidité est suffisante ; le reste est ajouté à la détrempe (ce serait le procédé au *penecillum* de Pline).

2° L'enduit est mêlé, dans sa masse, d'une teinte qui fera le fond ; il est poli par une émulsion de cire dans de la soude ou de la potasse mêlée à de l'huile (ce serait la *cire punique*) ; sur cet enduit, on peint à la détrempe et lustre au fer chaud (ce procédé, encore employé en Italie sous le nom de *stucco-lustro*, serait le procédé au *cauterium* de Pline).

3° Le fond est lustré sommairement après la délimitation du champ ; la peinture serait portée dessus au couteau après avoir été préparée avec un liant organique : ce serait encore la cire punique qui donnerait leur éclat aux plus belles peintures (ce serait le procédé au *cestrum* de Pline).

Ces publications, ainsi que les expériences justificatives de Berger, notamment, pour la reconstitution de la cire punique, ont soulevé en Allemagne la plus vive polémique. En dehors de Donner, qui a repris la plume à plusieurs reprises dans les *Technische Mitteilungen für Malerei* (1893, 143 ; 1901, 184 ; 1903, 54 ; 1904, 49 et 89 ; 1905, 243), on peut lire deux réfutations importantes, l'une par F. Gerlich, *Die Technik der römisch-pompejanischen Wandmalerei* (*Neue Jahrbücher*, 1908 ; cf. Blümner, *ibid.*, 1905), l'autre par Otto Breitschedel, *Zur Technik der römisch-pompejanischen Wandmalerei* (Munich, 1911).

Les dernières recherches, sur la reconstitution des peintures antiques, ont été publiées en 1910 par E. Raehlmann, *Ueber die Maltechnik der Alten* (Berlin, 1910) et par A. P. Laurie, *Greek and roman methods of painting* (Cambridge, 1910). Elles aboutissent

pere poterunt. Sed et baculorum subactionibus fundata soliditate marmorisque candore firmo levigata, coloribus cum politionibus inductis, nitidos exprimant splendores.

25. Colores autem, udo tectorio cum diligenter sunt inducti, ideo non remittunt sed sunt perpetuo permanentes. Quod, calx, in fornacibus excocto liquore, facta raritatibus evanida, jejunitate coacta, corripit in se quae res forte contigerunt, mixtionibusque, ex aliis potestatibus conlatis seminibus seu principiis, una solidescendo in quibuscumque membris est formata, cum fit arida, redigitur uti sui generis proprias videatur habere qualitates. 26. Itaque tectoria quae recte sunt facta, neque vetustatibus fiunt horrida, neque cum exterguntur remittunt colores ; nisi si parum deligenter et in arido fuerint inducti. Cum ergo ita in parietibus tectoria facta fuerint, uti supra scriptum est, et firmitatem et splendorem et ad vetustatem permanentem virtutem poterunt habere.

---

à une théorie éclectique. Le fond des peintures pompéiennes serait tantôt exécuté à la fresque, tantôt à la détrempe ; le plus souvent, le fond apparent repose sur une préparation plus profonde, incorporée au stuc et soigneusement lissée ; la seconde couche elle-même est recouverte d'un fort manteau de vernis ; toutes les couleurs employées au revêtement des murailles renferment des substances organiques et, généralement, une matière azotée, la substance de liaison étant d'ordinaire la pierre ponce pilée ; les procédés d'application et de préparation des couleurs présenteraient d'ailleurs de nombreuses variétés, auxquelles correspondrait une conservation très inégale.

Pour les portraits sur bois ou sur toile qui sont seuls à pouvoir nous renseigner sur la peinture de chevalet des anciens, la découverte des panneaux peints qui figuraient la tête du défunt dans les momies égypto-romaines du Fayoum, a montré que les procédés à la brosse et au cestre, à la détrempe et à l'encaustique, étaient aussi employés simultanément (sur la publication de ces portraits par Flinders Petrie, *Hawara*, 1889, *Memphis IV*, 1911, et *Port-folio*, 1913 ; par Th. Graf, *Catalogue des portraits antiques du Fayoum* (1889), et par Edgar, *Catalogue of the graeco-egyptian coffin — portraits in Cairo*, 1905, cf. l'aperçu d'ensemble de A. Reinach, *Rev. arch.* 1914, n° 1.).

1. Vitruve précise la composition des trois couches de marbre : en fait, on trouve du spath calcaire plutôt que du marbre blanc pilé qu'il faut placer sur les trois couches de sable ou de mortier : la première doit être de stuc à gros grains, bien pétri et corroyé, la deuxième de grains moins gros, la troisième de poudre très fine. Pline est d'accord avec Vitruve, XXXV, 23 (55) : *tectorium, nisi quod ter harenato et bis marmorato inductum est, nunquam satis splendoris habet ; uliginosa et ubi salsugo vitiat testaceo sublini utilius* « Pour ce qui est de l'enduit, s'il n'est composé de trois couleurs de mortier à sable et de deux de mortier à marbre, il n'aura jamais l'éclat voulu ; dans les lieux marécageux et là où l'air marin exerce son action décomposante, il vaut mieux que le mortier inférieur soit fait de tessons broyés ».

De fait, à Rome et à Pompéi, l'enduit antique atteint souvent une épaisseur de 0 m 08, dont 0 m 06 pour les couches de sable, 0 m 02 pour celles de marbre ; il

de marbre [1], ils ne doivent présenter ni fissures, ni tout autre défaut. Mais, quand la résistance en a été éprouvée en les soumettant à un battage prolongé avec des *baculi* [2] et quand la polissure leur a donné la blancheur luisante du marbre, alors, recevant la couleur en même temps que le poli, les murs peuvent projeter l'éclat le plus brillant.

Quant aux couleurs, lorsque c'est sur le revêtement encore humide qu'elles ont été soigneusement appliquées [3], elles ne se détachent plus, mais sont fixées pour toujours ; et cela, parce que la chaux, dépouillée dans les fours de son eau, devenue vide par porosité, comme contrainte par un besoin de se nourrir, absorbe tout ce qui par hasard se trouve à son contact ; et, par mélange, empruntant à d'autres éléments leurs germes ou leurs principes, elle se solidifie grâce à eux dans toutes ses parties. Dès qu'elle est devenue sèche, elle se reconstitue au point de sembler avoir les qualités propres de sa nature.

Aussi, les revêtements qui ont été bien faits ne deviennent pas rugueux, et, lorsqu'on les nettoie, ils ne laissent pas leurs couleurs se détacher, à moins que celles-ci n'aient été appliquées peu soigneusement et sur la surface déjà sèche.

Donc, lorsque les revêtements pour la peinture auront été faits ainsi qu'il a été écrit ci-dessus, ils pourront avoir et fermeté et éclat et vigueur persistant jusqu'à la vétusté.

---

n'est que rarement réduit à 0 m 05 ou 0 m 04 ; à Délos, l'enduit superficiel a de 0 m 002 à 0 m 005 et repose sur un mortier de chaux et de calcaire qui atteint une épaisseur de 0 m 03 à 0 m 06 (Donner, *op. cit.*, p. XXXI, XLI ; Bulard, *Mon. Piot*, XIV, p. 180). Dans ces conditions, l'humidité est telle que l'enduit reste assez frais pour qu'on puisse continuer pendant trois ou quatre jours à peindre sur une même portion de mur (cf. Sogliano, *Rendiconti* de l'Acad. de Naples, 1903).

2. Donner, *op. cit.*, p. LXXIV, a cru pouvoir restituer ce *baculus* d'après un instrument qui sert encore à des usages analogues à Ischia. Il ressemble au battoir des blanchisseuses. Vitruve ajoute plus bas (30) que les stucateurs grecs commencent par soumettre le mortier à un battage prolongé avant de rien poser sur le mur. C'est probablement en raison de ce battage sur place qu'on déconseillait de peindre les deux faces d'un même mur. Du moins, si à Pompéi, on trouve les deux faces ornées de peintures, il semble qu'en Grèce on n'ait décoré que l'une d'elles, à en juger par ce proverbe ionien qui désignait une peine inutile : τοὺς τοίχους τοὺς δύο ἐπαλείφειν (Paus. VI, 3, 6 ; *Append. Prov.*, II, 2), proverbe dont les Latins firent *utrosque parietes linere* (Cic. *ad Fam.*, VII, 29, 2 ; Petron. *Sat.* 39).

3. Le procédé auquel Vitruve fait allusion est celui de la peinture à fresque, *alla fresca*, où l'on ne pose l'enduit que peu à peu pour que le peintre le trouve toujours frais et humide. En latin : *udo illinere* (**15**), en grec ἐν ὑγροῖς ζωγραφεῖν (**16**).

**2** *a.* — *VITRUV.* II, 8, 9 (40) : Item Lacedaemone e quibusdam parietibus etiam picturae, excisae intersectis lateribus, inclusae sunt in ligneis formis et in Comitium, ad ornatum aedilitatis Varronis et Murenae, fuerunt adlatae.

**2** *b.*—*PLIN.* XXXV, 49 (173) : Lacedaemone quidem excisum lateritiis parietibus opus tectorium ; propter excellentiam picturae, ligneis formis inclusum, Romam deportavere in aedilitate, ad Comitium exornandum, Murena et Varro. Quam opus per se mirum esset, translatum tamen magis mirabantur.

PEINTURES MOBILES

**3**. — *PLIN.* XXXV, 51 : Et nostrae aetatis insaniam in pictura non omittam. Nero princeps jusserat colosseum se pingi CXX pedum linteo, incognitum ad hoc tempus. Ea pictura cum peracta esset, in Maianis hortis, accensa fulmine, cum optima hortorum parte conflagravit. Libertus ejus cum daret Anti munus gladiatorum, publicas porticus occupavit pictura, ut constat, gladiatorum ministrorumque omnium veris imaginibus redditis.

---

1. On a supposé que ces peintures murales se trouvaient au Portique peint de Sparte (Paus. III, 14, et 15, 6 : Λέσχη καλουμένη ποικίλη).

2. Le Comitium est la place qui s'étend devant la Curie, bordée à l'Ouest par la Basilique Porcia. Depuis 263, on y voyait un tableau fameux, la *tabula Valeria* (Plin. XXXV, 22).

3. Il s'agit de M. Terentius Varron, le grand érudit, qui fut édile vers 80 av. — Dans XXXV, 45 (154), Pline mentionne, d'après Varron, l'habitude de détacher des portions de fresques en les enfermant dans un cadre de bois, *tabulae marginatae* ou *ligneae formae*. C'est ce qu'on aurait fait notamment pour les peintures de Damophilos et de Gorgasos à Rome (XXXV, 45). — On a relevé à Pompéi la trace de tableaux sur bois encastrés dans un mur peint à fresque (Raoul Rochette, *op. cit.*, p. 353 ; Letronne, *op. cit.*, p. 75 ; Mau, *Pompeji*, p. 473, 490 ; Overbeck-Mau, *Pompeji*, II, p. 317 ; *Notizie dei scavi*, 1897, p. 271). Cf. les tableaux de Nikias et de Philocharès qu'Auguste fit encastrer à la Curie (XXXV, 27 : *tabulas impressit parieti* et déjà chez Plaute (p. 24, n. 1). Les *typi quos tectorio includam* dont Cicéron parle à Atticus (*Ep.*, I, 10 ; cf. *pro tectorio includere*, *Dig.*, XIX, 1, 17, 3 ; L, 16, 24) sont sans doute des bas-reliefs (cf. Paus. VIII, 37, 1 et n° **52**).

4. Ou encore sur ardoise, si l'on tient pour antique la fameuse « Muse de Cortone » (Perrot, IX, pl. XI ; Cros et Henry, *L'Encaustique*, p. 18). Comme peintures sur marbre, sans parler des statues ou reliefs, on a quelques stèles archaïques d'Athènes (**80**), quelques sarcophages étrusques (*J. H. S.*, 1883, pl. 36) et,

*Les parois peintes pouvaient être en briques, ce qui n'empêchait pas de découper et d'emporter telle peinture, comme le montre l'anecdote suivante :*

**2** *a.* — (Vitruve énumère les édifices célèbres construits en briques. De même, à Lacédémone [1], les peintures détachées de certaines parois par la section de leurs côtés furent enfermées dans des cadres de bois et transportées au Comitium [2], pour servir à orner l'édilité de Varron et de Muréna [3].

**2** *b.* — Muréna et Varron, dans leur édilité, firent scier à Lacédémone, à cause de l'excellence de la peinture, une fresque sur une muraille de brique ; on la renferma dans des cadres de bois et on la transporta à Rome pour orner le Comitium. Tout admirable que l'œuvre fût par elle-même, elle fut encore plus admirée à cause du transport.

*Les peintures mobiles* (tabellae, πίνακες), *destinées à être encadrées et suspendues, étaient faites sur pierre* (stèles) *ou sur marbre* (monochromes) [4], *surtout sur bois ou sur toile. Que les anciens peignaient sur bois les tableaux de chevalet, c'est ce qui résulte de nombreux textes remontant jusqu'à Polygnote* (**121**) *ainsi que des portraits retrouvés au Fayoum ; ils peignaient aussi sur bois d'aussi grandes compositions que les peintures du Poecile à Athènes* (**114**). *Ils semblent n'avoir peint sur toile que sous l'Empire, depuis le début comme il ressort de ce récit de Pline :*

**3.** — Je ne saurais passer sous silence la folie à laquelle notre époque est arrivée en fait de peinture. L'empereur Néron avait ordonné de peindre de lui une image colossale, haute de 120 pieds, sur toile, ce qui n'avait jamais été fait jusqu'alors [5]. Quand cette peinture fut achevée, elle fut frappée de la foudre dans les jardins de Maïus [6] et brûla avec la meilleure partie des jardins. Quand un de ses affranchis donna à Antium des jeux de gladiateurs, il peupla, assure-t-on, les portiques publics d'une peinture où tous les gladiateurs et appariteurs étaient représentés grandeur naturelle [7].

---

surtout, cinq carreaux à sujets mythologiques trouvés à Pompéi (**190**). Pour la peinture sur verre, voir plus bas Verriers.

5. Il est possible que ce fut, en effet, le premier grand portrait sur toile ; les quelques exemples trouvés au Fayoum sont de l'époque antonine. Mais il est vraisemblable que, pour les décors de théâtre, on peignait la toile concurremment avec le bois, depuis l'invention de la *skénographie* par Agatharchos (cf. **235**).

6. Ces jardins étaient sur l'Esquilin proches de ceux de Mécène qui appartenaient à l'Empereur. Philon, sous Caligula, fait mention des *horti Lamiani* dont on sait qu'ils étaient une dépendance et on connaît un esclave de Tibère *villicus ex hortis Maianis* (*CIL.*, VI, 6152, cf. 8668-9).

7. Il n'est pas certain qu'il s'agisse également ici d'une peinture sur toile ; mais la place de l'anecdote le rend vraisemblable. Antium étant la ville natale de Néron, l'affranchi aura voulu flatter son maître.

**4.** — *BOET. Inst. Arithmet.* I, *Praef.* p. 4 (Friedlein) : At picturae, manibus tabulae commissae fabrorum : cerae rustica observatione decerptae, colorum fuci mercatorum sollertia perquisiti, lintea operosis elaborata textrinis, multiplicem materiam praestant.

## LES COULEURS DU PEINTRE

**5.** — *PLIN.* XXX, 32 : Quattuor coloribus solis immortalia illa opera fecere : ex albis Melino, ex silaceis Attico, ex rubris Sinopide pontica, ex nigris atramento, Apelles, Aetion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, quum tabulae eorum singulae oppidorum venirent opibus.

**6.** — *PLIN.* XXXV, 12 (6) : Sunt autem colores austeri aut floridi. Utrumque natura, aut mixtura, evenit. Floridi sunt, quos dominus pingenti praestat, minium, armenium, cinnabaris, chrysocolla, indicum, pur-

---

1. Ce bois était le mélèze femelle appelé par les Grecs *aigis* Plin. XVI, 38, 73, *aegis inventum pictorum tabellis immortale nullisque fissile rimis* ; cf. Theophr. III, 10, un certain sapin (Theophr. III, 9, 7), le cyprès Plat. *Leg.*, V, p. 741 *c* ou le buis (cf. le πυξία de Pollux, VII, 126, les πινάκια πύξινα de Hesychius, **30**). Libanius parle d'un peintre qui aurait cherché en vain à peindre un Apollon sur bois de laurier : γράφων τὸν Ἀπόλλωνα εἰς δάφνην ξυλίνην, καὶ τοῦ ξύλου μὴ δεχομένου τὰ χρώματα (*Declam.*, IV, p. 1019, Reiske). Il faut citer encore Hésychius, *v.* πίνακας· τὰς σανίδας. — Photius, *v.* πίναξ· σανὶς ἐζωγραφημένη ; cf. le latin *tabula* et les divers passages où Pline parle de *lignum* comme de la matière sur laquelle on peint. L'épisode des tableaux de Corinthe servant de *tables* à jouer peut encore être rappelé (**350**). Cf. quelques autres indications réunies par Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 1-86.

2. On peut aussi rappeler la peinture sur *stamen* à laquelle, un siècle avant Boèce, semble faire allusion Claudien, *Carm.*, XXXI, 346 (vers cités à la n. du n° **341**). Mais ce n'est qu'à l'époque byzantine que se développe véritablement la peinture ἐν σινδόνι (cf. Du Cange, *Gloss.*, p. 651).

3. D'après Cicéron trois des peintres cités par Pline, Apelle, Aétion et Nikomachos, semblent avoir fait déjà usage de plus de quatre couleurs. Il écrit, en effet, dans le *Brutus*, XVIII, 70 : *Similis in pictura ratio est : in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum qui non usi sunt plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta* (le modelé et le dessin) *laudamus : at in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle jam perfecta sunt omnia*. Sur le coloris de ces différents peintres et sur les quatre couleurs d'Apelle, voir à leurs noms respectifs. Philostrate affirme aussi qu'on n'a longtemps employé que quatre couleurs (**52**). Dès le IVe s. d'autres teintes étaient obtenues par le mélange de ces quatre couleurs fondamentales. Sur le mélange des couleurs, cf. Ps. Arist. *De color.*, 3 (p. 645, Didot) ; *Meteor.*, III, 2 (p. 372, Didot : les peintres, pour essayer de rendre l'arc-en-ciel, mêlent en vain le rouge, le vert et le pourpre) ; *De Mundo*, 5 (p. 635, Didot : pour copier la nature, la peinture mêle les blancs et les noirs, les jaunes et les rouges) ; Luc. *Im.*, 7 (**54**). Il paraît certain que le bleu ne

*On sait par Pline que le bois préféré pour les tableaux était le mélèze*[1] *et Boèce mentionne à la fois la peinture sur bois et la peinture sur toile :*

**4**. — Ce qui fournit ses matériaux à la peinture, ce sont planches de bois ajustées par la main des menuisiers et enduites d'une cire grossière, vernis pour couleurs recherchés par le zèle des marchands, toiles fabriquées dans des tissages laborieux[2].

*Jusqu'à l'époque hellénistique les peintres n'employèrent que quatre couleurs :*

**5**. — C'est avec quatre couleurs seules, pour les blancs celui de Mélos pour les jaunes le sil attique, pour les rouges la sinopis du Pont, pour les noirs l'atrament, qu'Apelle, Aétion, Mélanthios, Nikomachos[3] ont exécuté leurs œuvres immortelles, peintres des plus illustres dont un seul tableau s'achetait au prix des trésors d'une ville.

*A l'époque de Pline les peintres se servaient de près de vingt couleurs, tant naturelles qu'artificielles :*

**6**. — Les couleurs sont ou sombres ou vives[4]. Elles le sont ou par leur nature ou par leur mélange. Les couleurs vives, fournies au peintre par le maître[5], sont le minium, l'arménium, le cinabre, la chrysocolle, l'indigo, le pourpre. Les autres couleurs sont sombres. A quelque catégorie qu'elles appartiennent, les unes sont naturelles, les autres artificielles[6] : la sino-

---

servait qu'à des fonds à l'époque de Polygnote (**166**) ; son emploi dans les draperies s'affirme dans le *sarcophage d'Alexandre* ; dans la *mosaïque d'Alexandre* on n'a employé que quatre couleurs.

4. Il est possible qu'*austeri* et *floridi* traduisent les mots φάρμακα et ἄνθη que la source grecque de Pline a pu employer à en juger par le passage cité de Pollux (**30**). On trouve aussi la liqueur purpurine du *murex* désignée sous le nom d'ἄνθος (Arist. *H. an.*, V, 15) ou de *flos* (Plin. IX, 66). Cf. **7** *b*.

5. Pline semble penser ici moins à l'artiste peintre qu'au peintre décorateur, artisan auquel son patron remet une palette déterminée.

6. Je réunis dans cette note ce que l'on sait, surtout par Pline (les citations sans nom d'auteur lui sont empruntées) et par Isidore (XIX, 17 : *De coloribus ;* résumé de Pline), des couleurs employées par les peintres. Les sources secondaires sont : le *De coloribus* pseudo-aristotélicien, le *De lapidibus* de Théophraste, le *De materia medica* de Dioscoride, enfin les chap. de Vitruve, VII, 1-14, *De nativis coloribus* (ocre, rubrique, paraetonium, melinum, creta viridis, orpiment, sandaraque, minium, chrysocolle, bleu d'Arménie, indigo) et *De coloribus qui arte fiunt* (atrament, azur, terre brûlée, céruse, vert de gris, sandaraque). Voir W. Schultz, *Das Farbenempfindungsystem der Hellenen*, et H. Schultz, *Neue Jahrbucher*, 1911 ; J. Geoffroy, *De la connaissance et de la dénomination des couleurs dans l'antiquité*, Paris, 1882 (*Mém. de la Soc. d'Anthrop.*, II) ; H. Blümner, *Technol. und Terminol. der Gew. und Künste*, IV (1887, et le t. I, chap. IV de la nouvelle éd.), et W. Kranz, *Hermes*, 1912, p. 126-40.

Noirs (μέλας, *niger*, *ater*). 1. *Atrament.* — On désigne sous le nom d'*atramentum* le noir fabriqué de différentes manières : avec la fumée qui résulte de la combustion de la

purissum. Caeteri austeri. Ex omnibus alii nascuntur, alii fiunt. Nascuntur sinopis, rubrica, paraetonium, melinum, Eretria auripigmentum.

---

résine ou de la poix ; avec la suie des fourneaux et des calorifères ; en brûlant le bois du *pinus tæda* et en triturant les charbons dans un mortier. Des peintres sont allés tirer des sépulcres des charbons à demi brûlés (*Inventi sunt pictores qui e sepulchris carbones infectos effoderent*, XXXIV, 123, cf. *Atramentum* dans Pauly-Wissowa). On trouve à Délos le noir de charbon employé pour les fonds (Bulard, *Mon. Piot*, XIV, p. 184).

2. *Tryginum.* — Polygnote et Mikon, les plus illustres peintres d'Athènes, qui en ont préparé en calcinant du marc de raisin, le nomment *tryginon* de (τρύξ, lie) (cf. § 3) et Vitruve dit que le noir composé de la lie de vin triturée avec de la glu produit sur les parois une couleur plus douce que l'atrament (VII, 10, 10).

3. *Elephantinum.* — Apelle a imaginé d'en préparer avec l'ivoire brûlé et lui a donné le nom d'*elephantinum Polygnotus et Micon, celeberrimi pictores Athenis, e vinaceis fecere : tryginon appellantes. Apelles commentus est ex ebore combusto facere, quod elephantinum vocavit*. Le noir à enduit se prépare en ajoutant de la glu (*tectorium glutino admixto*, XXXV, 25 ; Vitr. VII, 10, 7). Isidore, décrivant une série de procédés pour faire du noir, remarque qu'il a été si recherché parce que cette couleur est indispensable à la peinture (*hujus species et picturae et quotidiano usui necessaria est*).

Blancs (λευκόν, *albus*). 4. *Céruse.* — La céruse (*cerussa* ou *psymmithium*) ou blanc de plomb se tire des scories de plomb. La meilleure vient de Rhodes (XXXIV, 54). Une céruse native se trouvait près de Smyrne ; on s'en servait pour peindre les navires (XXXV, 19 ; Vitr. VII, 12, 1).

5. *Melinum.* — C'est une craie argileuse qui doit son nom à l'île de Mélos qui en produit la meilleure espèce. Celui de Samos est trop gras pour être employé par les peintres (*eo non utuntur pictores propter nimiam pinguitidinem*, ce que répète Isidore). Il se vend un sesterce (0 fr. 21) la livre (XXXV, 19 ; Vitr. VII, 7, 3). — Parrhasios l'employait, **210**.

6. *Paraetonium.* — Il doit son nom à Paraetonium, le port frontière de l'Égypte, à une journée à l'Ouest d'Alexandrie. On croit que c'est une écume de mer solidifiée avec du limon. On en trouve aussi en Crète et à Cyrène (en vérité un silicate de magnésie hydraté mêlé de détritus fossiles). Le meilleur se vend un denier (0 fr. 82) les 6 livres. De toutes les couleurs blanches, c'est la plus grasse et la plus durable pour les enduits à cause de son poli (*tectoriis tenacissimum propter laevorem*) (XXXV, 18). — O. Donner (*op. cit.*) a reconnu des détritus fossiles dans les blancs qu'il a analysés à Naples.

7. *Eretria.* — Elle provient des roches crayeuses d'Érétrie. Nikomachos et Parrhasios s'en sont servis (*hac Nicomachus et Parrhasius usi*, XXXV, 21 ; cf. **291**).

8. *Annulaire.* — Le *candidum anulare*, qui se fait avec de la craie à laquelle on mêle des verroteries d'anneaux, est un blanc dont on se sert pour donner de la lumière aux figures de femmes (*quo muliebres picturae illuminantur*, XXXV, 30).

Jaunes (ξανθόν, ὠχρόν, *flavus, luteus*). 9. *Sil.* — Le sil ou ocre (*silis ochra*) est un limon (*limus*) qui se recueille dans les mines d'argent. Le meilleur est le sil attique ; il coûte 2 deniers (1 fr. 64) la livre, mais on n'en trouvait guère plus au temps de Vitruve (VII, 7, 2). Vient ensuite le sil marbré, qui coûte moitié moins que l'attique. La troisième espèce est le sil foncé que l'on nomme aussi scyrique, parce qu'il vient de l'île de Scyros. « Il y a enfin celui de l'Achaïe, que les peintres emploient pour les ombres ; il se vend 2 sesterces (0 fr. 31) la livre. On emploie ce dernier, ainsi que le sil attique, pour exprimer les clairs. Pour les panneaux on n'emploie que le sil marbré, parce que le marbre qu'il contient résiste à l'acidité de la chaux. Polygnote et Mikon, les premiers, ont employé le sil dans la peinture, mais seulement le sil attique. L'âge suivant le réserva pour les clairs, et appliqua aux ombres le scyrique et le lydien. Le lydien s'achetait à Sardes ; mainte-

pis, la rubrique, le paraetonium, le mélinum, l'érétrie, l'orpiment, sont naturelles ; les autres sont artificielles, et d'abord celles dont nous avons

---

nant il n'est plus en usage » (*Jam quidem et ex Achaia, quo utuntur ad picturae umbras... quod lucidum vocant, e Gallia veniens : hoc autem et Attico ad lumina utuntur, ad abacos non nisi marmoroso, quoniam marmor in eo resistit amaritudini calcis. Sile pingere instituere primi Polygnotus et Micon, Attico dumtaxat. Hoc secuta aetas ad lumina usa est : ad umbras autem Scyrico et Lydio...*, XXXIII, 56, 122).

10. *Orpiment.* — L'orpiment est le sesquisulfure jaune d'arsenic ; les peintres emploient celui de Syrie : *auripigmentum, quod in Syria foditur pictoribus* (XXXIII, 22) ou celui du Pont que les Grecs appellent ἀρσένικον (Vitr. VII, 7, 8).

11. *Orobitis.* — *Orobitin pictores vocant* (une substance faite de chrysocolle broyée et macérée avec du vinaigre et de l'alun et teinte en jaune avec le *lutum*, espèce de réséda) ; *ejusdem duo genera faciunt : luteam, quae servatur in lomentum, et liquidam, globulis sudore resolutis.* (On en distingue deux genres, la jaune qui se conserve en poudre et la liquide qui est en dissolution.) *Haec utraque genera in Cypro fiunt. Laudatissima in Armenia, secunda in Macedonia, largissima in Hispania. Summa commendationis ut colorem in herba segetis laete virentis quam simillime reddat* (on recherche surtout celle qui a la nuance du blé en herbe, dans sa verdure la plus fraîche) (XXXIII, 26-7).

Rouges (ἐρυθρός, φοινικοῦς, *ruber*). 12. *Vermillon.* — Le μίλτος ou *minium* (sulfure de mercure) tiré de l'ocre passée au feu serait une invention du peintre Kydiàs ; « l'idée lui en vint parce qu'il s'aperçut, dit-on, après l'incendie d'une auberge, que l'ocre à demi brûlée avait rougi » (Theophr. *De Lap.* 95). Au IVe s., Athènes tirait le sien de Kéos (*IG.* II, 546). D'après Vitruve (VII, 8, 1 et 9, 10), c'est près d'Éphèse qu'il aurait été trouvé et fabriqué d'abord ; après la découverte des mines de mercure d'Espagne, la fabrication fut confiée au fisc romain qui eut sa principale usine à Rome. Sur son application aux enduits voir **17**.

13. *Cinabre.* — « Les Grecs nomment *milton* notre *rubrica*, *minium* notre *cinnabaris*. Ces deux minerais de mercure sont souvent confondus. C'est la seule couleur qui, en peinture, rende parfaitement le sang » *neque alius est color qui in picturis proprie sanguinem reddat* (XXXIII, 38). « Les anciens peignaient avec le cinabre ces tableaux d'une seule couleur qu'on nomme encore aujourd'hui monochromes. On peignait aussi avec le minium d'Éphèse ; mais il a été abandonné, à cause des soins qu'exigeait l'entretien de tels tableaux. D'ailleurs, on reprochait au cinabre et au minium un éclat trop dur. Les peintres passèrent donc à l'emploi de la rubrique et de la sinopis. On falsifie le cinabre avec du sang de chèvre et des sorbes broyées. Le véritable revient à 50 sesterces la livre (10 fr. 50). » (*Cinnabari veteres, quae etiam nunc vocant monochromata, pingebant. Pinxerunt et Ephesio minio, quod derelictum est, quia curatio magni operis erat...* (XXXVIII, 39). On falsifiait le minium de diverses façons, notamment en réemployant ce que les peintres laissaient tomber de couleur en trempant leurs brosses dans l'eau (*pingentium... plenos subinde abluentium penicillos*). Le vrai minium doit avoir l'éclat de l'écarlate. Celui de seconde qualité, appliqué sur les murs, se ternit (voir **17**). D'après Plutarque (*Quaest. hom.* 287 *d*), le μίλτινον appliqué aux statues anciennes s'altérait aussi très vite si on n'avait procédé à la *ganôsis*. Cf. les art. *Cinnabaris* et *Minium* du *Dict. des Antiquités*.

14. *Sinopis.* — La sinopis est une espèce de *miltos* qui doit son nom à la ville de Sinope qui l'exportait (Strab. XII, 3, 9). On la trouve aussi en Égypte, en Afrique, dans les Baléares ; la meilleure vient de l'île de Lemnos et de la Cappadoce. C'est une terre rougeâtre qui s'extrait de cavernes. Dans ses mottes l'intérieur est rouge, l'extérieur tacheté : c'est d'elle que les anciens peintres se servaient pour donner de l'éclat (*hacque usi sunt veteres ad splendorem*). — Il y en a trois espèces : la rouge, la rouge-pâle et l'intermédiaire. Le prix de la meilleure est de 3 deniers

Caeteri finguntur, primumque quos in metallis diximus. Praeterea e vilio ribus, ochra, cerussa usta, sandaracha, sandyx, syricum, atramentum.

---

(2 fr. 46 la livre ; celle d'Afrique vaut seulement 8 as 0 fr. 40 la livre ; on l'appelle *cicerculum*. On s'en sert soit pour peindre au pinceau, soit pour colorer le bois (*usus ad penicillum, aut si lignum colorare libeat*) XXXV, 13 . On serait tenté de croire que le sinople, si connu en terme de blason, dérive de *sinopis* ; mais il désigne un vert.

15. *Rubrique.* — Le nom de *rubrica* est donné à une variété de terre de Lemnos ou de Sinope auj. bol rouge qui approche beaucoup du minium ; elle était si estimée qu'on ne la vendait que cachetée, ce qui la fit appeler *sphragis*. En peinture, on l'emploie en couche sous le vermillon ou pour le falsifier (*hac minium sublinunt adulterantque*). Pour la peinture sur bois on se sert plutôt des rubriques d'Égypte et d'Afrique. Toute rubrique est siccative (XXXV, 14-15). Sur la *terra lemnia* et ses propriétés médicales, cf. Hasluck. *British School Annual*, XVI, p. 220. Son exploitation avait été laissée par Rome aux Athéniens, Vitr. VII, 7, 3. — La rubrique servait comme le charbon aux ébauches grossières : *proelia rubrica picta aut carbone* (Hor. *Sat.*, II, 7, 98 : **328**).

16. *Ocre.* — L'ocre est produite dans les mines de fer ; brûlée en vase clos, elle donne de la rubrique (XXXV, 16). C'est de ce qu'elle s'exploite à Nocera en Ombrie que lui vient son nom de *terre d'ombre*.

17. *Sandyx* ou *Sandaraca.* — S'obtient en brûlant, à portions égales, de la rubrique et de la sandaraque native ou rouge de plomb (sorte d'arsenic). Celle-ci, d'autant meilleure qu'elle est plus rousse, se trouve dans les mines d'or et d'argent. Sandyx et sandaraque sont les couleurs les plus pesantes. La sandaraque se vend 5 as (0 fr. 25) la livre, la sandyx moitié moins (XXXIV, 5, 5 ; XXXV, 22-3). La sandaraque artificielle s'obtient en calcinant de la céruse à un feu d'incendie ; c'est par un incendie que cette propriété aurait été découverte (Vitr. VII, 12, 4).

18. *Syricum.* — Autre rouge artificiel qui se fait en Syrie par un mélange de sandyx et de rouge de Sinope (XXXV, 23) ou par les coquilles à pourpre de la Mer Rouge (Isid.).

19. *Pourpre.* — Le *purpurissum* se fabrique avec la craie à brunir l'argent (*creta argentaria* : marne calcaire blanche) qu'on teint dans un bain de pourpre. A chaque bain la qualité va en diminuant. On la fabrique partout où des coquillages (Vitruve appelle la pourpre *ostrum*) fournissent la pourpre, en Laconie, en Gétulie, à Tyr. On peut aussi employer comme matière tinctoriale le rouge tiré de l'algue dite *fucus* (φῦκος de Crète, Theophr. *De Plant.*, IV, 7, 5), et de la cochenille (κόκκος, *coccus*) ou de la feuille de chêne-kermès (d'où notre *carmin*) sur laquelle elle est fixée : on la trouve surtout en Galatie et en Espagne. Les anciens appelaient ce rouge végétal ὕσγινον, *hysginum*. On préférait la pourpre de Pouzzoles parce qu'elle était colorée avec l'*hysginum* et la garance (*rubia*) : le moins bon *purpurissum* vient de Canusium. Il se vend depuis 1 denier (0 fr. 85) jusqu'à 30 (24 fr. 60) la livre (XXXV, 26). Selon Aristote, les peintres se serviraient particulièrement d'un coquillage (ὄστρακον) dont le suc (ἄνθος) s'échappe en abondance, surtout en Carie (*De an. hist.*, V, 15,10). Pour la préparation du *purpurissum* des peintres voir **20**. Les anciens distinguaient treize nuances de pourpre : le *purpurissum* paraît être du *carmin violacé*. — Sur les différents pourpres, animaux, végétaux et chimiques, cf. l'art. *Purpura* du *Dict. des Antiquités*, et Blümner, *op. cit.*, I, ch. IV, § 2.

20. *Terre brûlée.* — La découverte de l'*usta* est due au hasard, de la céruse ayant été brûlée lors de l'incendie du Pirée. Le premier peintre qui s'en servit fut Nikias (*Haec primus usus est Nicias*) ; on regarde comme la meilleure l'*asiatica* dite aussi *purpu-*

parlé à propos des métaux (azur, cinabre, orpiment, orobitis, sil), puis, parmi les couleurs communes, l'ocre, la céruse brûlée, la sandaraque, la sandyx, le syrique, l'atrament.

---

*rea*. On en fait aussi à Rome en calcinant du sil marbré qu'on éteint dans le vinaigre : elle a une teinte pourprée et elle se vend 6 deniers (4 fr. 92) la livre. Sans elle on ne peut ombrer, dit Pline (*sine usta non fiunt umbrae*) et Vitruve signale son grand emploi *in operibus tectoriis* (XIII, 11, 5).

Bleus (κυανοῦν, *caeruleus*). 21. *Azur*. — L'azur est un sable (*caeruleum arena est*), exactement une silice concassée et cuite avec de la limaille de cuivre. Selon Pline, on distinguait anciennement trois espèces : l'égyptien, le plus estimé de tous, inventé à Alexandrie ; le scythique, qui se délaye facilement et qui, broyé, donne quatre couleurs, une plus claire, une plus foncée, une plus épaisse, une plus ténue ; enfin le cypriote, qu'on préférait de son temps au scythique. C'est un oxyde de cuivre ; on le trouve aussi dans les mines d'argent (donc une sorte de cobalt). De nos jours, ajoute Pline, trois nouvelles espèces ont été fabriquées : l'azur de Pouzzoles et celui d'Espagne, qui doivent leur nom aux fabriques qui y sont établies, l'azur *vestorien*, ainsi appelé du nom de l'inventeur. Enfin, on a commencé à importer à Rome l'azur indien ; les azurs se vendent de 8 à 10 deniers (8 fr. 20) la livre (XXXIII, 5, 7 ; Vitr. VII, 11, 1). Le *vestorien* est un bleu-vert, d'après Isidore ; peut-être ce *Vestorius* est-il de la famille de l'édile de Pompéi qui porte ce nom sous Vespasien (cf. *R. épigr.*, I, p. 403). Du bleu azur se faisait aussi avec du lapis lazuli (*kyanos*) (XXVII, 38 ; cf. Theophr. *De Lap.*, 55-6), d'où son nom : *lasur* (Theophilus Presbyter), λαζοῦρι (Denys de l'Athos), *azzurro* (Cennino Cennini). — Chaptal, Davy, Donner ont reconnu du *caeruleum* dans les peintures romaines ; mais on s'est demandé si le terme désignait véritablement du bleu (K. E. Goetz, *Archiv f. lat. Lexikogr.*, 1909, p. 75-88).

22. *Indigo*. — L'*indicum* se fait avec un limon qui vient de l'Inde. Broyé il est noir, mais, délayé, il donne une teinte magnifique de bleu pourpré. On en fait du faux avec l'écume qui surnage sur les chaudières des teinturiers en pourpre ou avec de la craie colorée au pastel que les Grecs nomment ἴσατις et les Romains *glastum* (XXXV, 27 ; Vitr. VII, 14, 5). Il se vend 20 deniers (16 fr. 40) la livre.

23. *Armenium*. — Le *bol vert d'Arménie* est une pierre d'Arménie qui approche de la chrysocolle et se teint comme elle ; le meilleur tire sur le bleu. Il en diffère par un peu de blancheur, ce qui en fait une couleur plus tendre. On le vend 30 sesterces (6 fr. 30) la livre ; son imitation, faite avec un certain sable d'Espagne, 6 deniers seulement (4 fr. 92) (XXXIII, 57 ; XXXV, 78 ; Dioscor. V, 105).

Verts (χλωρόν, πράσινον, *viridis*, *prasinus*). 24. *Vert Appien*. — Le *viridum Appianum* se fait avec de la craie verte, *creta viridis*. Il vaut un sesterce (0 fr. 21) la livre (XXXV, 48). On a reconnu de l'*appianum* dans les échantillons de couleurs de Pompéi. Le meilleur était le *théodotion* fabriqué d'abord par Théodotos de Smyrne.

25. *Chrysocolle*. — La *chrysocolla* naturelle est sans doute la *malachite*. Elle venait de Macédoine. Il y avait différents procédés chimiques pour fabriquer ce carbonate de cuivre qui servait à préparer diverses nuances de vert, notamment en mélangeant avec ses résidus une certaine herbe dite *lutum caeruleum*, procédé des peintres en bâtiment (Vitr. VII, 14, 2). Cf. l'art. *Chrysocolla* du *Dict. des Antiquités*.

## LES INSTRUMENTS DU PEINTRE

**7** *a.* — *PHILO. De sobrietate*, § 36 (Cohn; I, 398, Mangey) : Ἐπειδὰν δὲ... ὁ ζωγράφος τὰ οἰκεῖα κερασάμενος χρώματα ἐπὶ τοῦ πίνακος διαγράφῃ τοὺς τύπους ὧν ἂν διανοῆται.

**7** *b.* — *PLUTARCH. De Discrim.*, p. 54 : Οἱ γραφεῖς ἀνθηρὰ χρώματα καὶ βάμματα μιγνύουσιν.

**8.** — *VARR. De rerust.*, III, 17 : Pausias et caeteri pictores ejusdem generis loculatas magnas habent arculas, ubi discolores sunt cerae.

---

1. Sur ce point et sur la question des instruments du peintre nous sommes renseignés, en dehors des textes qui seront cités à la suite, par deux catégories de monuments. D'une part, les quelques peintures de Pompéi qui représentent des scènes d'atelier (Helbig, n. 1443-4 (pl. IV), 1537 ; les plus importantes sont reproduites à l'art. *Pictura* du *Dict. des Ant.*, fig. 5653, 5654 et 5656 ; ajoutez, dans Cros et Henry, *L'Encaustique*, les fig. 24 et 25. — D'autre part, les instruments de peinture mis au jour par des fouilles. Malheureusement, certains sont difficiles à distinguer d'instruments de chirurgie analogues et, dans la trouvaille la plus importante, on ne connaît les pièces que par une mauvaise publication de Benj. Fillon, *Description de la villa et du tombeau d'une femme artiste gallo-romaine, découverte à Saint-Médard-des-Prés en Vendée* (1849). Les instruments, disparus aujourd'hui, ont été souvent publiés d'après Fillon (cf. notamment la fig. 5655 de l'art. *Pictura*; Perrot, IX, fig. 91-3; Cros et Henry, *op. cit.*, fig. 10-11 ; Berger, *op. cit.*, p. 210-20). Dans ces deux derniers ouvrages on trouvera réunis les instruments semblables fournis par d'autres trouvailles, notamment, chez Berger, p. 231, l'attirail de peintre trouvé près de Tongres : une centaine de petits dés de couleurs solidifiées, une boîte de bronze contenant une vingtaine de menus godets avec résidus de couleurs, un étui de fer renfermant des pinceaux en bois avec bout en poil, une palette en marbre. Comme ces pièces, celles de Saint-Médard semblent constituer un attirail complet de peintre : deux mortiers, l'un en albâtre, l'autre en bronze, une palette en basalte, des manches de pinceau en bois, un étui contenant deux cestres, une boîte en bronze à trois compartiments et à couvercle perforé où l'on a d'abord vu une boîte à couleurs, mais qui est plutôt une sorte de réchaud fait pour maintenir la cire à la fluidité voulue, enfin une sorte de pelle à braise. Parmi les résidus de substances naturelles découverts en même temps, Chevreul a déterminé diverses couleurs, de la cire d'abeille et de la résine de pin, tant pures que mélangées, de la cire mêlée à du noir de fumée et à une huile neutre.

2. La double opération du broyage et du mélange des couleurs est bien rendue par ces expressions : συντρίβειν καὶ συμφθείρειν (**110**) ; κράσις χρωμάτων **253**). Voir aussi Pollux **30**. Sur le mélange des couleurs, voir les textes cités p. 8, n. 3. Sur les couleurs dites *florales*, p. 9, n. 4. Le broyage était généralement fait par des garçons d'atelier (voir **210**).

3. Pour les tablettes à quatre pieds, voir Cros et Henry, *op. cit.*, fig. 25. Pour les tablettes portatives, ovales, sans trou, qu'on tenait par le bord ou qu'on posait

*Les peintres achetaient leurs couleurs sous forme de pains ou de saumons* [1] *; il leur fallait commencer par les broyer :*

**7** *a.* — Avant de dessiner sur le tableau dont il a l'idée, le peintre doit broyer et mélanger ses propres couleurs.

*Puis ils les mélangeaient pour obtenir des teintes variées :*

**7** *b.* — Les peintres mélangent les couleurs et les teintures tirées des fleurs [2].

*Une fois ces couleurs délayées dans de la cire mêlée de résine ou dans de l'eau additionnée d'un liant, selon qu'on peignait à l'encaustique ou à la détrempe, on les disposait sur des tablettes à pied ou des palettes portatives* [3], *dans des godets distincts* [4] *ou dans des boîtes compartimentées que leur description par Varron permet d'imaginer semblables à nos « boîtes à couleurs ».*

**8.** — Pausias et les autres peintres qui emploient le même procédé ont de grands coffrets où sont pratiquées de petites cavités qui reçoivent les cires des différentes couleurs.

*Une fois l'esquisse faite au crayon blanc, sur le fond enduit de bleu* [5], *les instruments avec lesquels on appliquait les couleurs ainsi disposées différaient selon qu'on peignait à la détrempe ou à l'encaustique. A la détrempe, on se servait de pinceaux* (penecilla) *qui variaient en épaisseur depuis les plus fines soies, comme il résulte de l'anecdote d'Apelle et de Protogène* [6], *jusqu'aux brosses en gros crin à badigeonner les fonds, auxquelles paraît faire allusion ce vers de Naevius :*

---

sur la paume de la main gauche, *ibid.*, fig. 24 et *Pictura*, fig. 5653 ; mieux dans Mau, *Pompeji*, fig. 150, et Jahn, *Handwerk auf Wandgemälden* (Acad. de Leipzig, 1870), pl. V, 5.

4. Dans le *Corpus juris*, les instruments du peintre sont nommés : *cerae*, *colores*, *peniculi* (ou *penecilli*) et *conchae* : ces godets sont aussi dits *temperandorum colorum vasa*, récipients à mélanger les couleurs (Martianus, XVII ; Paulus, III, 6).

5. Voir **55** et **166**. Cf. Ammonius, p. 55 (*Comment. Arist. gr.* IV, 3) : παρὰ τοῖς γραφεῦσι σκιαγραφία δηλοῖ μὲν τὸ μίμημα τῆς εἰκόνος, οὐ μὴν διηρθρωμένος : « chez les peintres, l'esquisse fait voir une image du modèle, mais non une image articulée. » Dans la suite ὑπογραφή, ébauche, est opposée à τελεία γραφή. On voit un dessinateur à l'œuvre sur la peinture de Pompéi reproduite par O. Jahn, *Handwerk*, pl. I, 5.

6. *Penecillum* est, par lui-même, un diminutif de *penus* ou *penes* « queue », qui désigne le gros pinceau des peintres en bâtiment (voir **306** : *caudam antiqui penem vocabant, ex quo est propter similitudinem penecillum* (Cicer. *Ep. fam.*, IX, 22). *Saeta* ou *seta* paraît avoir désigné des brosses en soie (voir **17** et **18**). On semble avoir fait des pinceaux en éponge d'après Pline, IX, 45, 69 (*genus spongearum tenue, Achillium vocatur, ex quo penecillo*). Les Grecs paraissent avoir employé au sens de pinceau, outre le terme générique de ὄργανόν (**52**), deux termes d'acception plus générale : γραφίς ou ὑπογραφίς, qui peut désigner aussi un poinçon ou un crayon, tout ce qui incise, dessine ou écrit (voir *infra* à Apelle et Pollux **30**) et ῥάβδιον. Ainsi, d'après **55**, *hypographis* paraît désigner le crayon blanc dont les peintres se servaient pour tracer leur esquisse sur le bleu dont ils badigeonnaient le fond du tableau. Quant à *rhabdion*, ce terme désigne par lui-même un rameau ou une baguette. Qu'il a dû s'appliquer au pinceau, c'est ce qui résulte de l'anecdote de Parrhasios (**263** : dans sa signature un plaisant

**9**. — *NAEV. Tunicularia* (v. 99 des *Com. Rom. Fr.* [3] de Ribbeck ; *ex Festo*, 230, 21 M.) :

Sedens in cella circumtectus tegetibus
Lares ludentis peni pinxit bubulo.

**10**. — *AUSON. Carm.* XXVI, 1, 17-9 :

Utinam... fuco tuae emendationis
adjecto, impingas sphongiam, quae imperfectum
opus equi male spumantis absolvat.

## PROCÉDÉS DE PEINTURE

**11**. — *PLIN.* XXXV, 39 (122) : Ceris pingere, ac picturam inurere quis primus excogitaverit non constat. Quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele. Sed aliquanto vetustiores encausticae picturae exstitere, ut Polygnoti et Nicanoris et Mnasilai Pariorum. Elasippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit ἐνέκαεν, quod profecto non fecisset nisi encaustica inventa.

---

remplace son ἁβροδίαιτος « vivant d'élégance » par ῥαβδοδίαιτος « vivant du pinceau ». Raoul Rochette a soutenu qu'il s'agissait d'un cestre chauffé, contre Letronne qui pensait à un pinceau, *Lettres*, p. 381 ; *Appendice aux lettres*, p. 104. Comme il paraît probable que Parrhasios ne pratiquait pas l'encaustique, on ne peut que se rallier à Letronne pour ce passage. Mais, quand, avec Pausias, l'encaustique a pris sa place à côté de la détrempe, le nom de *rhabdion* paraît avoir été appliqué à l'instrument que les Romains appelèrent *cestrum*, ce qui semble impliquer qu'on le désignait aussi sous le nom de κεστρόν en grec. Ce nom s'applique à diverses espèces de pointes ou lames aiguisées. Or, telle devait être l'action du *rhabdion* que vise une glose de Platon, *Leg.* VI, 769 : τὸ χρώζειν παρὰ τοῖς ζωγράφοις δὲ λέγεται τὸ μὲν γραίνειν, τὸ χρώζειν διὰ τοῦ ῥαβδίου· ἀπογραίνειν, τὰ χρωσθέντα ἑνοποιεῖν (*Lex. Timaei*, p. 276). Le *rhabdion* sert donc aux peintres à racler, à gratter, à aplanir, à égaliser, action qui convient à une lame triangulaire ou spatuliforme. C'est plutôt à une pointe acérée que convient l'idée que nous donne de cet instrument le passage où Plutarque montre un démon armé aux Enfers d'un *rhabdion* passé au feu : καί τι ῥαβδίον, ὥσπερ οἱ ζωγράφοι, διάπυρον, προσάγειν (*De ser. num. vind.* 22).

1. Ce Théodotos doit être un de ces pauvres artistes grecs qui vinrent travailler à Rome à la fin du IIIe s., exécutant à la grosse de ces Lares dansant pour les autels domestiques dont les maisons de Délos et de Pompéi ont conservé tant d'exemples (cf. Bulard, *Mon. Piot*, XIV, p. 43). Il n'y a aucune raison de l'identifier avec le Théodotos de Smyrne, inventeur du vert dit *théodotion* (cf. p. 13, n. § 21).

**9.** — (Théodotos [1], enfermé dans sa cellule) peint avec une queue de bœuf les Lares dansant.

*Pour effacer ou pour atténuer et fondre, le peintre à la détrempe paraît s'être servi de l'éponge comme l'atteste une anecdote prêtée à divers artistes* [2]. *En même temps qu'elle fait allusion à cette anecdote, la comparaison suivante d'Ausone indique bien le rôle habituel de l'éponge :*

**10.** — Puisses-tu, en ajoutant à cette ébauche le vernis [3] de tes corrections, lui lancer le coup d'éponge qui achève l'image imparfaite du cheval dont l'écume mousse mal.

*A l'encaustique on se servait aussi de pinceaux, mais on y ajoutait deux instruments spéciaux : une baguette, dite* cestrum, *avec un bout pointu servant à inciser au trait, un bout spatuliforme permettant d'étendre et de fondre les couleurs à la façon de la petite truelle qu'on appelle « couteau de peintre »* [4]. *Pour les retouches et pour égaliser la peinture, il fallait amollir les couleurs à la cire avec des fers chauds dits* cauteria [5]. *C'est ce procédé qui permettait à un Protogène de donner*

---

2. L'anecdote est rapportée, avec de légères variantes, pour Protogène, Apelle et Néalkès. Ce σπόγγος γραφικῶν πινάκων est mentionné dans l'*Anth. Pal.* 126 (*Adesp.* 95). Eschyle paraît déjà y faire allusion (*Ag.* 1329).

3. *Fucus* (de φῦκος qu'on dérive de l'hébreu *puk* פּוּךְ, peindre) désigne au propre une algue qui donne une teinture brillante rouge ou verte ; au figuré elle s'entend de tout éclat artificiel (Cic. *De Or.* II, 188 : *sine pigmentis fucoque puerili* ; *Brut.* 162 : *sine ullo fuco veritatis color*). Sur l'algue rouge dite *fucus*, cf. p. 12, n. § 19.

4. Cette forme du *cestrum* est impliquée d'une part par ce qui a été dit du sens de κεστρόν à propos du *rhabdion* qui a le même double rôle, d'autre part par le texte de Pline 12 : pour servir sur l'ivoire il fallait qu'il eût un bout en forme de poinçon et c'est aussi une forme en pointe qu'implique l'identification du *vericulum* avec le *cestrum*. Quant à l'autre extrémité, on peut s'en faire une idée par ces deux faits : des *vericuli ferrei* sont employés pour écumer l'argent en fusion (Plin. XXXIII, 35) et κεστρόν est le nom de la plante appelée *serratula* en Italie, *vettonica* en Gaule, notre bétoine (Plin. XXV, 84 ; Dioscor. IV, 173 ; Galen. XIII, p. 189 K) ; cette plante est caractérisée par une feuille lancéolée à bord dentelé. Les expériences de Cros et de Berger ont montré qu'un pareil instrument se prêtait parfaitement à malaxer, puis à étendre, enfin à égaliser de la peinture à la cire. Cf. les art. *Cestrum* et *Vericulum* du *Dict. des Antiquités*.

5. Les *cauteria* (καυτήρια) sont les instruments qui produisent l'*enkausis* ou *inustion* des couleurs. Il faut donc y voir des *brûloirs* ou *fers à brûler* qu'on approchait au rouge du tableau pour amener telle ou telle couleur à la fusion, et non, comme on l'a fait parfois, le *brasero* ou réchaud sur lequel on les chauffait. C'est à ces fers portés à incandescence que l'encaustique doit son nom ; ce sont eux qui expliquent les expressions encore plus significatives qu'on rencontre : ἐν πίνακι διὰ πυρὸς ζωγραφεῖν (Sen. *Controv.* V, 34), ἐν ἐγκαύμασι γράφεσθαι διὰ πυρός (Plut. *Ep.*, p. 373). D'autres passages, réunis par Berger, *op. cit.*, p. 195, le sont indûment ; ils se rapportent en réalité au fer à marquer. C'est par cette confusion possible que s'explique cette question que suppose Sénèque le Rhéteur, *Controv.* X, 5 (34), 23 : *Nicetas dixit* : 'Εν πυρί, σιδήρῳ ζωγραφοῦντα ἡμῖν ἢ τυραννοῦντα « Est-ce un peintre ou est-ce un tyran qui opère ainsi au milieu du feu et du fer ? » Philiskos avait représenté l'atelier d'un peintre à l'encaustique (Plin. XXXV, 143).

**12.** — *PLIN.* XXXV, 61, 149 : Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera : cera et in ebore, cestro, id est vericulo, donec classes pingi cœpere ;

---

1. Je me rallie pour ce texte (Pline, XXXV, 36, 20) à l'interprétation de Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 107.

2. Les fig. 5654 et 5656 de l'art. *Pictura* du *Dict. des Ant.* nous montrent les deux types de chevalet qui sont toujours en usage : celui à un pied rigide, celui à trois pieds, inclinable. On sait par Pollux **30** qu'on appelait en grec un chevalet ὀκρίβας ou κιλλίβας.

3. Malgré ce que prétend F. G. Cremer, *Zur Œlmaltechnik der Alten* (Dusseldorf, 1905).

4. *Inurere* est l'exacte traduction de ἐγκαίω. Comme le dit Mayhoff (*ap.* Berger, *op. cit.*, I, p. 189), ce n'est pas *einbrennen*, mais *aufbrennen*.

5. Selon les uns, Praxitèle aurait employé seulement l'encaustique pour la *circumlitio* de ses statues (pour l'importance qu'il y attribuait et la collaboration du peintre Nikias, cf. à ce nom) ; selon d'autres, pour une véritable polychromie (cf. Collignon, *La polychromie dans la sculpture grecque*, 1898, et Perrot, VIII, p. 221). En réalité, l'encaustique a dû être apprise en Égypte par les Ioniens et appliquée dès les VII^e^-VI^e^ s. pour peindre les sculptures en tuf, puis en marbre des temples, sculptures dont les anciens temples de l'Acropole ont donné des exemplaires bien connus. Les monuments ne sont pas seuls à attester ce fait : par les traces de peintures qu'ils ont conservées ; les comptes de construction des grands temples font mention des *enkautai* et de l'*enkausis*. En voici quelques exemples :

Comptes de l'Erechtheion, probablement en 408/7 :

*IG.*, I, 324, col. I, l. 21 : ἱκριώσασι τοῖς ἐνκαυταῖς ἐκ τοῦ ἐντὸς ὑπὸ τὴν ὀροφήν, l. 37-8 : ἐνκαυτῇ, τὸ κυμάτιον ἐνκέαντι τὸ ἐπὶ τῷ ἐπιστυλίῳ τῷ ἐντός (pour l'ouvrier qui a brûlé la cymaise de la frise intérieure à raison de 5 oboles le pied. Cf. fr. c, col. II, l. 13).

Comptes des recettes et dépenses faites pour les temples d'Éleusis en 329/8 : l. 238 : καὶ ἔνκαυσις Λεύκωνι ἐ ΣκαμβωνιδῶνΔΔΔΔΙΓ (Michel, 581 ; Dittenberger, 587).

Comptes de la reconstruction du temple de Delphes, en 334/3, *BCH.*, 1902, p. 42, l. 30 : Θευγένει τὰς ἐγκαύσιος τοῦ ἐπιστυλίου (salaire 16 dr.).

A Délos, volets peints à l'encaustique pour fermer le lanterneau d'une *stoa*, fin du III^e^ s. (Lattermann, *BCH.*, 1908, p. 283).

Comptes des hiéropes à Délos, en 250/49, *BCH.*, 1903, p. 69, l. 43 : ἐγκαυστήρια.

Vers le milieu du II^e^ s., Théophilos d'Antioche fait construire à Délos le *pastophorion* du sanctuaire des dieux égyptiens ; il a notamment pourvu à καὶ τὴν γραφὴν τῶν τε τοίχων καὶ τῆς ὀροφῆς καὶ τὴν ἔγκαυσιν τῶν θυρῶν (*BCH.*, 1882, p. 318 ; Dittenberger, 559).

Comptes d'Épidaure, Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, I, n. 241, l. 24, 31, 51, 59, 109, 195, 266, 279, 303 ; n. 242, l. 38 et 64. — Pour d'autres exemples, cf. Fr. Ebert, *Fachausdrucke d. griech. Bauhandwerks, I, Der Tempel* (Wurzbourg, 1910).

L'encaustique était également employée pour peindre les statues, comme il résulte de l'épitaphe trouvée à Rome : Ἀφροδίσιος Δημητρίου ὁ καὶ Ἐπαφρᾶς ἀγαλματοποιὸς ἐνκαυστής (*CIG.*, 6351 ; Lœwy, 551) et de la mention de ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ par Plutarque, *Mor.* p. 348 *e* ; c'est ce que Nikias fut pour Praxitèle.

L'encaustique servait peut-être aussi à relever les reliefs de vives couleurs. Il suffit de rappeler les sarcophages de Sidon. Tel fut peut-être le cas de cet autel de Cybèle à Thasos dont on a retrouvé la plaque frontale ornée de reliefs qu'accompagne l'inscription ... ρας ἡ ἱέρεια τῆς Κυβέλης, καὶ δὶς νεωκόρος, ἐνέκαυσεν τὴν

*jusqu'à quatre couches à ses peintures* [1]. — *Le tableau était, pour le travail, placé sur un chevalet* [2].

*Les anciens n'ont pas connu la peinture à l'huile* [3]. *Ils ont employé la détrempe, avec des couleurs à l'eau, ou l'encaustique qui implique des couleurs à la cire et l'emploi de fers chauds.*

*L'encaustique ne paraît s'être développée qu'au début du IVe siècle avec Pausias de Sicyone et Aristeidès de Thèbes, bien que les Ioniens en aient connu de bonne heure les principes, sans doute appris des Égyptiens :*

**11**. — Qui eut le premier l'idée de peindre avec de la cire et à l'encaustique [4] ? On n'en tombe pas d'accord. D'aucuns en attribuent l'invention à Aristeidès, invention que Praxitèle aurait perfectionnée [5]. Mais des peintures à l'encaustique un peu plus anciennes nous sont parvenues, telles celles de Polygnote et des Pariens Nikanor et Mnasilaos [6]. Elasippos aussi, sur son tableau à Égine, inscrivit : « a brûlé », ce qu'il n'aurait certainement pas fait si l'encaustique n'eût été inventée [7].

*A Rome, l'encaustique a été appliquée sur bois, sur toile, sur ivoire et sur argile, comme il résulte de ce texte de Pline* [8].

**12**. — Il y eut anciennement deux manières de peindre à l'encaustique : sur

---

τράπεζαν (Ch. Picard, *Mon. Piot*, 1913, p. 50 ; A. Reinach, *Revue épigr.*, 1914, n° 1).

6. Nikanor et Mnasilaos (certaines éd. et Overbeck portent *Arcesilai* ; mais le peintre Sicyonien de ce nom ne peut guère être dit plus ancien que Praxitèle) ne sont connus que par ce passage : leur groupement avec Polygnote, comme leur origine parienne, incline à voir en eux des élèves du maître de Thasos plutôt que des contemporains d'Aristion de Paros et d'Archermos de Chios, ces sculpteurs du VIe s. qui coloriaient leurs statues, comme le veut Winter (*Arch. Jahrb.*, 1897 ; *Anz.*, p. 135). En tout cas, ce n'est qu'exceptionnellement que Polygnote et ses contemporains ont fait usage de l'encaustique.

7. Élasippos (quelques éditions impriment *Lysippus*) également n'est mentionné qu'ici. On comprend à l'ordinaire « Élasippos d'Égine » ; mais le texte implique seulement qu'on montrait de lui à Égine une peinture célèbre signée : Ἐλασίππος ἐνέκαεν. Pline rapporte qu'on voyait la même formule au bas de la *Némée* de Nikias (**368**). L'encaustique fut perfectionnée au début du IVe s. par Pamphilos et Pausias de Sicyone. On verra que c'est exceptionnellement que Pausias travailla au pinceau, *non suo genere* dira Pline (**324**). Que *genus* désigne bien ici la technique et non le style, c'est ce qui résulte du passage cité (**8**) de Varron, *Pausias et caeteri pictores ejusdem generis*, c'est-à-dire les peintres à l'encaustique. Il dut être d'abord rare qu'on sût peindre également au pinceau et au cestre, puisque Pline signale comme exception une femme peintre qui connaissait ces deux techniques, Iaia de Cyzique ; mais les portraits du Fayoum montrent qu'au IIe s. ap. les peintres les combinaient librement.

8. Il n'est pas question de l'encaustique sur argile dans ce texte de Pline ; mais cette pratique résulte du fait qu'il signale plus loin pour les Thermes d'Agrippa : *figlinum opus encausto pinxit in calidis, reliquo albario adornavit* (XXXVI, 61). On peut en conclure que cet emploi exceptionnel de l'encaustique venait de ce qu'on avait cru que, seules, les couleurs ainsi brûlées tiendraient dans la chaleur du *caldarium*. Quant à la polychromie en couleurs vives du décor en argile des édifices et des temples, on sait qu'elle avait été pratiquée autant en Étrurie

hoc tertium accessit, resolutis ignis ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur [1].

---

*Ceraque et* Neapolitanus. *Viriculo* Bambergensis.

Sur ce texte voir les apparats critiques des éditions Lemaire, Sillig, Jahn, Detlefsen et Mayhoff.

---

et au Latium qu'en Sicile ou qu'en Grèce. Peut-être y employait-on aussi les couleurs à la cire qu'on voit appliquées à certains vases (Athen. V, 200 *a*). — Pour ce qui est de l'emploi de l'encaustique sur la toile, il résulte des portraits du Fayoum.

1. Pour comprendre ce texte de Pline venant après le précédent, il faut en expliquer le rapport avec lui. Le n° **11** ouvre le résumé que Pline donne de l'histoire de l'encaustique après son exposé des œuvres des maîtres de la détrempe. Sauf les quatre exceptions signalées par Pline lui-même dans ce texte (sauf aussi peut-être Apelle en raison du vers de Stace, *Silv.* I, 100 : *Apelleae cuperent te scribere cerae*, et Protogène en raison des vers cités, p. 23, n. 3), les peintres antérieurs à Pausias ou à Aristeidès ou leurs contemporains n'ont pas pratiqué l'encaustique (et se sont servis du pinceau, **199**). Les maîtres de la peinture à la cire seraient les peintres que Pline nomme après Pausias et ses élèves : Pamphilos, Euphranor, Nikias, Athénion, Hérakleidès, Métrodoros, Timomachos. Avec ce dernier, Pline, arrivé au temps de César (il avait poussé la liste des peintres à la détrempe jusqu'au temps de Néron), déclare qu'il a épuisé la liste des artistes de premier ordre *in utroque genere* (138). Ensuite, il donne une liste alphabétique des peintres de second rang sans préciser quelle méthode ils suivent (à 145) ; puis une seconde liste des peintres qui ne méritent d'être mentionnés qu'en passant : cette seconde liste finit sur la femme peintre Iaia qui aurait su user aussi bien *et penecillo et cestro in ebore* (148), ce qui permet de croire qu'elle pratiquait l'encaustique. C'est alors que Pline conclut son chapitre sur la peinture par sa remarque sur les trois méthodes d'encaustique **12**. Son objet est sans doute d'expliquer l'introduction du pinceau dans la décoration encaustique des vaisseaux de guerre, particularité qui, en tant que préfet de la flotte de Misène, devait l'intéresser spécialement.

2. Ce passage, peut-être corrompu, a été discuté par tous les auteurs qui se sont occupés des procédés des peintres anciens. Les uns adoptent la ponctuation et, par suite, l'interprétation que nous avons suivies ; les autres placent la virgule avant *et in ebore*, et non après. Les considérations qui nous ont déterminé sont les suivantes :

1° L'emploi de couleurs à la cire caractérisant l'encaustique, Pline ne peut vouloir désigner par *cera* une des trois méthodes d'*application* que l'encaustique comporte ; d'ailleurs, pour désigner les couleurs à la cire, Pline emploie toujours le pluriel *cerae* (XXXV, 49 et 122).

2° Les textes que nous avons réunis sur le *cestrum-rhabdion* (p. 17, n. 4) impliquent qu'il servait à la peinture à la cire, non pas seulement à la miniature sur ivoire.

3° Le passage de la Table des matières de Pline qui correspond à ce texte est conçu ainsi : *qui encausto cauterio vel cestro vel penicillo pinxerint* (d'après la lecture de Mayhoff qui a discuté la question dans une note importante insérée par Berger, *op. cit.*, p. 189-194). Mayhoff a proposé de remplacer, dans notre texte, *cera* par *cauterio*, tandis que Sillig veut substituer au *cauterio* de la Table *aut ceris*. De toutes façons, il s'agit de procédés, où les couleurs appliquées sont les mêmes

la cire et sur l'ivoire avec le cestre, c'est-à-dire un petit poinçon [2]. Il en fut ainsi jusqu'à ce qu'on ait commencé à peindre les vaisseaux de guerre ; pour cela une troisième méthode fut ajoutée aux précédentes : elle consiste à étendre au pinceau les cires fondues au feu, sorte de peinture qui, sur les navires, ne s'altère ni par le soleil, ni par l'eau salée, ni par les vents [3].

---

mais où varient et l'instrument qui les applique et le corps sur lequel on les applique. Dans le premier procédé, on travaille au fer chaud sur un panneau ou une toile enduite de cire ; dans le second, il est probable qu'après avoir tracé sur l'ivoire les contours avec la pointe du cestre on les remplissait de couleur à l'aide du bout spatuliforme ; Pline parle ailleurs de défenses d'urus employées par la peinture au cestre, *cestrota picturae genere* (XI, 45; Vitruve, IV, 6, parlant de portes incrustées d'ivoire, les dit *cestrotae*. — Pour l'ivoire incisé et peint, voir le coffret figuré par Cros et Henry, *L'encaustique*, fig. 17, et le coffret semblable publié par Petrie, *Hawara*, pl. XVII). Enfin, dans le troisième procédé, c'est sur les flancs d'un navire qu'on brossait au pinceau les couleurs : malgré l'emploi de *penecillum*, il faut sans doute penser plus à la brosse du décorateur qu'au pinceau de l'artiste.

3. Dès l'époque homérique on badigeonnait au vermillon les flancs des navires (μιλτοπάρηοι) et les plus anciens vases peints montrent déjà les proues ornées d'yeux ou d'autres motifs ; toute une série d'emblèmes (σήματα πρύμνας) de la flotte des Achéens est décrite par Euripide, *Iph. Aul.*, 240-75 (Néréides dorées, Pallas sur son char ailé, Kadmos tenant un dragon d'or, Alphée en taureau) ; d'autres indications sur les figures ornant les vaisseaux grecs ont été réunies par Ruhnken *De tutelis et imaginibus navium* (*Opusc. philol.*, p. 257-305). On verra que Protogène passait pour avoir commencé par ne peindre que des bateaux ; mais on ne sait suivant quel procédé. Les premiers textes d'où l'on puisse conclure que ces figures étaient peintes à l'encaustique sont relatifs aux navires d'apparat que Ptolémée II et Hiéron II se firent construire vers 260 : celui d'Hiéron aurait eu, à l'avant et à l'arrière, des figures de dix pieds en κηρογραφία (Athen. V, 208 b) ; celui de Ptolémée était peint de même (*ibid.* 204 b) ; il est possible qu'il en fut ainsi en Italie en 205 (si, dans Liv. XXXVIII, 45, 15, on lit *inceramenta navium* ce dont les gens de Volaterra se chargent pour la flotte de Scipion, au lieu d'*interamenta*, terme inconnu par ailleurs) ; en tout cas, décrivant le vaisseau qui, en 204, amena à Rome la Mère des Dieux, Ovide parle de sa proue *picta coloribus ustis* (*Fast.* IV, 275). Deux autres indices pour faire remonter aux Grecs l'emploi de l'encaustique sont fournis par Pline lui-même : quand il désigne sous le nom grec de *zopissa* la drogue formée par la cire pénétrée à la fois par l'eau de mer qui la baignait et la poix dont la carène était enduite (Plin. XVI, 56 ; XXIV, 41 ; Dioscor. I, 98) ; quand il indique que c'est la céruse de Smyrne qu'on emploie pour la peinture des navires (XXXV, 19). Ce qui semble être la nouveauté qui arrête l'attention de Pline, c'est que cette peinture plus dispendieuse, réservée jusqu'à son temps pour la flotte de guerre (*classis*), commençait à être employée même pour les bâtiments de transport (sur la proue des galères qui portent Trajan on remarque comme emblèmes un Amour sur un cheval marin ou un cheval marin et deux dauphins, Froehner, *Colonne Trajane*, n. 24, 39 et 65).

**13**. — *SENEC. Ep. mor.* IV, 121, 5 : Artifex instrumenta sua tractat ex facili... pictor colores quos ad reddendam similitudinem multos variosque ante se posuit, celerrime denotat et inter ceram opusque facili vultu ac manu commeat.

**14**. — *EUSEB. Vita Const.* I, 3, p. 8 (ed. Heikel) : Οἱ μὲν σκιαγραφίαις κηροχύτου γραφῆς ἄνθεσιν, οἱ δὲ χλυφαῖς ὕλης ἀψύχου ἀνδρείκελα σχήματα τεκτηνάμενοι... μνήμαις ὑπέλαβον αἰωνίαις τὰς τῶν τιμωμένων ἀρετὰς παραδιδόναι.

**15**. — *PLIN.* XXXV, 31 (7) : Ex omnibus coloribus cretulam amant, udoque illini recusant purpurissum, indicum, caeruleum, melinum, auripig-

---

1. Pour Lucien, une peinture consiste en bois, cire et couleurs (*Imag.* 23). Pour l'emploi de l'encaustique aux deux premiers siècles de l'Empire, voir Ovide, *Fast.* III, 831 : *tabulamque coloribus uris* ; Martial, *Ep.* IV, 47 : *Encaustus Phaeton tabula tibi pictus in hac est Quid tibi vis, dipyron qui Phaetonta facis.*

2. Κηροχύτος γραφή est l'expression usuelle chez les auteurs byzantins pour désigner l'encaustique. Cf. Ducange, *Glossar.* col. 648-9 ; Wilpert, *Die Malerei der Katakomben* (I, 1903) ; W. de Gruneisen, *Ste Marie antique* (Rome, 1911), p. 390.

3. On peut rapprocher de ce texte ces passages qu'A. de Valois cite en note dans son édition d'Eusèbe : Anastase le Sinaïte, *Serm. VII Synod.* : τῆς εἰκόνος οὐδενέτερον οὔσης ἢ ξύλον καὶ χρώματα κηρῷ μεμιγμένα καὶ κεκραμένα « un tableau n'est rien autre que du bois et des couleurs mêlées de cire et broyées ensemble » ; Nazarius, *Paneg. Constant.* (p. 750 Arntzen) : *nec commendatione cerae aut pigmentorum fucis renitet* « ses traits fixés par les peintres de l'univers n'empruntent pas leur brillant à la recommandation de la cire ou à l'éclat des couleurs ». C'est là un thème souvent repris par les auteurs chrétiens du ve s. Ainsi Paulin de Nole rend grâces à Dieu *Quod perenni magis et vivente pictura imagines nostras non in tabulis putribilibus neque ceris liquentibus sed in tabulis carnalibus cordis tui pinxit* (*Ep.* ad *Sulp. Sev.* 30). Enfin, il est intéressant de citer en entier ces vers de Prudence, *Contra Symmach.* II, 39-48 :

Aut vos pictorum docuit manus adsimulatis
Iure poetarum numen componere monstris ;
Aut lepida ex vestro sumpsit pictura sacello
Quod variis imitata notis ceraque liquente
Duceret in faciem sociique poematis arte
Aucta coloratis auderet ludere fucis.
Sic unum sectantur iter, sic inania rerum
Somnia concipiunt et Homerus et acer Apelles
Et Numa, cognatumque volunt pigmenta Camenae :
Idola conflavit fallendi trina potestas.

« Ou bien, c'est la main habile des peintres qui vous a appris à composer, suivant le privilège des poètes, la divinité avec les traits de monstres imaginaires qu'elle représente comme réels ; ou bien c'est à votre sanctuaire que les charmes de la peinture ont pris la divinité pour en reproduire la ressemblance avec des teintes variées et de la cire fondue, et pour oser, en s'aidant des raffinements illusoires de la couleur, rivaliser avec

*Sous l'Empire, c'est à l'encaustique que se peignent surtout les portraits ainsi que l'attestent des textes qui vont de Sénèque décrivant un peintre au travail :*

**13.** — L'artisan est maître de ses outils... le peintre a placé devant lui des couleurs nombreuses et variées pour rendre une ressemblance ; il les reconnaît instantanément et, entre la cire et son œuvre, il peut agir à son aise et du regard et de la main[1].

*à Eusèbe faisant le portrait de Constantin :*

**14.** — En exécutant des figures humaines, les unes avec les couleurs brillantes de l'encaustique[2], mêlées d'ombre et de lumière, les autres avec les formes sculptées d'une matière sans vie, les hommes ont voulu assurer une mémoire éternelle aux vertus de ceux qu'ils honoraient[3].

*Si l'encaustique n'a été que peu employée pour les peintures murales c'est que plusieurs des couleurs qui se préparent le mieux avec la cire ne supportent pas l'humidité de la fresque ; on ne peut les appliquer qu'à la détrempe :*

**15.** — Sur l'ensemble des couleurs, celles qui aiment un enduit à la craie[4] et qui refusent de prendre sur un enduit humide sont le purpurissum, l'in-

---

l'art complice de la poésie. C'est ainsi que la même route est suivie, que les mêmes songes vains sont conçus par Homère, par Apelle, le peintre subtil, et par Numa ; le faux-brillant est le mal commun que veulent toutes les Muses ; les idoles ont été créées par l'œuvre du triple pouvoir de tromper (poésie, art, fausse religion). »

Dans les épigrammes byzantines, *cire* finit par être pris au sens de peinture. En dehors des pièces de l'*Anthologie* relatives à la *Médée* de Timomachos (cf. à ce nom), on peut voir les odes 28, 29, 32 et 49 des *Anacreontea*. Voici quelques vers de l'ode 28 (15 Bergk) à qui on a donné l'air de s'adresser à Protogène ou à un autre « chef de l'art rhodien » :

| | |
|---|---|
| Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε, | Va, meilleur des peintres, |
| γράφε, ζωγράφων ἄριστε, | peins, meilleur des peintres, |
| Ῥοδίης κοίρανε τέχνης, | chef de l'art rhodien, |
| ἀπεοῦσαν ὡς ἂν εἴπω, | bien qu'absente, comme je te le dirai, |
| γράφε τὴν ἐμὴν ἑταίρην | peins ma maîtresse |
| ..... | ..... |
| Ὁ δὲ κηρὸς ἂν δύνηται, | peins ces cheveux souples et noirs |
| ἁπαλάς τε καὶ μελαίνας | Et, si la cire le peut, |
| γράφε καὶ μύρον πνεούσας | peins-les exhalant de la myrrhe |
| ..... | ..... |
| Τάχα, κηρέ, καὶ λαλήσεις. | C'est-elle, la voilà ; cire, tu vas parler. |

De semblables *verba amatoris ad pictorem* se trouvent dans l'*Anthologia latina* (éd. Riese, n° 23).

4. Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 8, ont cherché à maintenir la leçon *amare* que donnent certains mss., en soutenant que *cretula* désignerait un mortier à chaux sur lequel la plupart des couleurs citées risquent de se décomposer. Mais il vaut mieux prendre *cretula* dans son sens usuel et entendre par *udum* le crépi à la chaux de la fresque (cf. l'ἐφ' ὑγροῖς de **16**), sur laquelle ne peuvent prendre ni la céruse,

mentum, appianum, cerussa ; cerae tinguntur iisdem his coloribus ad eas picturas quae inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari, jam vero et onerariis navibus.

**16.** — *PLUTARCH. Amat.* 16 (759 C) : Ἡ γὰρ ὄψις ἔοικε τὰς μὲν ἄλλας φαντασίας ἐν ὑγροῖς ζωγραφεῖν ταχὺ μαραινομένας καὶ ἀπολειπούσας τὴν διάνοιαν, αἱ δὲ τῶν ἐρωμένων εἰκόνες ὑπ' αὐτῆς οἷον ἐν ἐγκαύμασι γραφόμεναι διὰ πυρὸς εἴδωλα, ταῖς μνήμαις ἐναπολείπουσι κινούμενα καὶ ζῶντα καὶ φθεγγόμενα καὶ παραμένοντα τὸν ἄλλον χρόνον.

**17.** — *VITRUV.* VII, 9, 2 : (Minium) cum est in explolitionibus conclavium tectoriis inductum : permanet, sine vitiis, suo colore. (3) Apertis vero, id est peristyliis aut exhedris, aut ceteris ejusdem modi locis, quo sol et luna possit splendores et radios inmittere : cum ab his locus tangitur, vitiatur ; et, amissa virtute coloris, denigratur. (4) Itaque : cum et alii multi, tum etiam Faberius scriba, cum in Aventino voluisset habere domum eleganter expolitam, peristyliis parietes omnes induxit minio ; qui, post dies XXX, facti sunt invenusto varioque colore. Itaque, primo, locavit inducendos alios colores. (5) At, si qui subtilior fuerit, et voluerit expolitionem miniaceam suum colorem retinere, cum paries expoli-

---

ni toutes les couleurs qui contiennent une matière végétale ou animale. A la détrempe, ces couleurs, préparées avec un liant, prennent au contraire parfaitement sur une couche sèche de craie ou de plâtre brûlé. *Udo illinere* c'est exactement « peindre à fresque ». Le fond des portraits du Fayoum est souvent un enduit crayeux.

1. On doit conclure de ce passage que l'encaustique s'employait très peu pour la peinture pariétale ; l'étude des fresques antiques semble confirmer ce fait (p. 3, n.) ; bien des traces de cire qu'on avait cru y retrouver viennent des vernis qui les revêtaient (**17**). Mais, on y encastrait des tableaux à l'encaustique (déjà au temps de Plaute, *Men.* I, 2, 34; *Merc.* II, 2, 42 ; pour Pompéi, voir p. 6, n. 3) ; de plus, toutes les parties en bois du mur pouvaient être décorées par ce procédé aussi bien que les navires. C'est ce qui explique les textes qui ont semblé à tort en contradiction avec celui de Pline. Des vers d'Ausone, *Ep.* 26 : *ceris inurens januarum limina Et atriorum pegmata*, il ressort qu'on peignait à l'encaustique les encadrements des portes et les boisages des pièces (cf. les textes cités à la n. 4) ; quant au passage relatif à la peinture des caissons de plafond, inaugurée par Pausias l'inventeur de l'encaustique (**324**), si on le rapproche de celui où Procope signale comme une exception « un plafond qui n'est pas peint à la cire fondue et fixée au mur » ἡ ὀροφὴ πᾶσα οὐ τῷ κηρῷ ἐντακέντι τε καὶ διαχυθέντι, *De aedif.* I, 10), on peut en conclure que, durant les huit siècles qui les séparent, il fut d'usage de peindre à l'encaustique les boisages des plafonds.

2. Sur le sens de φαντασίαι en peinture, voir Trendelenburg, Φαντασίαι (*70er Berl. Winckelmannspr.*, 1910).

3. Il s'agit des couleurs délayées à l'eau pour l'application sur enduit humide opposées aux couleurs sèches de l'encaustique, comme il résulte de ce passage du Ps.-Platon, *Epinom.*, p. 975 *d* : καὶ ὅσων γραφικὴ μητὴρ πολλῶν καὶ παντοίων ποικιλμά-

digo, le bleu d'azur, le blanc de Mélos, l'orpiment, le vert appien, la céruse. Avec ces mêmes couleurs les cires peuvent se teindre pour la peinture encaustique, par un procédé qu'on ne peut appliquer sur les parois, mais qui est très commun aux vaisseaux de guerre et, même, à présent, aux bâtiments de transport [1].

*La fresque paraît avoir eu, de plus, le désavantage de s'effacer plus facilement :*

**16.** — Il semble en être de la vue comme si elle peignait toutes les fantaisies [2] qui lui apparaissent sur fond humide (à fresque), tant elles s'effacent vite et disparaissent de l'esprit [3]; mais les images de ceux qu'on aime s'y impriment comme ces figures peintes par le feu à l'encaustique, elles laissent dans la mémoire des formes qui se meuvent et qui vivent et qui parlent et qui restent à jamais [4].

*Pour les peintures murales au vermillon, il fallait prendre des précautions spéciales et les recouvrir d'une sorte de vernis à la cire que décrit Vitruve :*

**17.** — Lorsque, dans les décorations, le vermillon est appliqué sur les enduits des salles closes, il conserve sans altération sa couleur. Mais, dans les lieux ouverts, — c'est-à-dire dans les péristyles ou les exèdres et autres de même genre où le soleil ou la lune peut faire pénétrer son éclat ou ses rayons, — lorque l'endroit peint en vermillon en est atteint, la couleur s'altère et, perdant sa vertu propre, tourne au noir.

En voici un exemple, entre cent : le scribe Faberius [5], ayant voulu avoir sur l'Aventin une maison élégamment décorée, couvrit toutes les

---

των, ἐν πολλοῖς ὑγροῖς καὶ ξηροῖς γένεσι. Cf. Horace, *Carm.* IV, 8, 7 : *liquidis coloribus ...nunc homïnem ponere nunc deum* (cf. **295**). La même comparaison de ce qui se grave profondément dans la mémoire avec les ἐγκαύματα se retrouve dans Platon, *Tim.*, p. 20 (Bekker) et dans Plutarque, *Cato Minor*, 1.

4. L'encaustique devait être familière à Plutarque. Déjà au temps de Dicéarque (IVe av.), même les maisons des particuliers en Béotie étaient ornées de peintures de ce genre. Il nous parle, à Tanagra, de la beauté de la ville « admirablement ornée par les peintures encaustiques encadrées dans les façades (ou seulement les portes des maisons » τοῖς δὲ τῶν οἰκιῶν προθύροις καὶ ἐγκαύμασιν ἀναθεματικοῖς κάλλιστα κατεσκευασμένη (*Geogr. gr. min.* de Gail II, p. 124; de Muller, I, p. 101). Qu'il faille traduire ainsi, comme si la phrase offrait un hendyadin, c'est ce qui résulte des textes qui nous parlent des enluminures des portes dans les villes grecques : pour les portes des villes, voir p. 69, n. 2; pour celles des temples, voir **67**; pour celles des maisons, on peut alléguer un vers de Kratinos (*ap.* Poll. VII, 122; *Fr. com.* Kock, I, n. 42) παραστάδας καὶ πρόθυρα βούλει ποικίλα « il veut des chambranles de portes et des vestibules colorés » (cf. le vers d'Ausone cité à la n. 1) et un passage de Théophraste, *Char.* 21. Voir aussi les textes cités p. 30, n. 8.

5. Faberius fut le secrétaire particulier de César dictateur.

tus et aridus fuerit, (6) ceram punicam igni liquefactam paulo oleo temperatam saeta inducat; deinde postea (7), carbonibus in ferreo vase compositis, eam ceram apprime, cum pariete calefaciundo, sudare cogat, fiatque ut perequaetur; deinde tunc (8) candela linteisque puris subigat uti signa marmoreo nudo curantur. Haec autem γάνωσις graece dicitur. Ita (9), obstans cerae punicae lorica non patitur nec lunae splendorem, nec solis radios, lambendo eripere ex his politionibus colorem.

**18**. — *PLIN*. XXXIII, 40 : Inlito solis atque lunae contactus inimicas. Remedium ut, parieti siccato, cera punica cum oleo liquefacta candens saetis inducatur iterumque admotis gallae carbonibus inuratur ad sudorem usque, postea candelis subigatur ac deinde linteis puris, sicut et marmora nitescunt.

**19**. — *AETIOS*, *De Medic*. I [6] (éd. Alde Manuce, 1534; trad. latine H. Estienne, 1567, p. 20) : Ἔλαιον καρύινον..... ἔχει τὸ χρησιμεύειν τοῖς χρυσοῦσιν ἢ ἐγκαίουσι, ξηραίνει τε γὰρ καὶ πολὺν χρόνον συνέχει τὰς χρυσώσεις καὶ ἐγκαύσεις.

**20**. — *PLIN*. XXXV, 26 (45) : Pingentes, sandyce sublita, mox ovo indu-

---

1. Les mss. donnent *pumica* ; mais la correction n'est pas douteuse.

2. Voir p. 18, n. 4. Dans la Rome républicaine abondaient les statues d'argile, peintes au minium (Pline, XXXIII, 36 ; XXXV, 45 ; Virgil. *Ecl*. X, 27 ; cf. Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, 1908). On a trouvé à Rome une dédicace de la fin du Ier s. ap. de *imagines III et signum cum suis ornamentis et basi pigmentariis et miniariis* (*Am. J. Arch*. 1912, p. 95).

3. Voici la composition de la cire punique d'après Pline, XXI, 14 (cf. Dioscor. II, 105) : *Punica fit hoc modo : ventilatur sub diu saepius cera fulva ; deinde fervet in aqua marina ex alto petita, addito nitro ; inde lingulis hauriunt florem, id est candidissima quaeque transfunduntque in vas quod exiguum frigidae habeat. Et rursus marina decoquunt separatim ; dein vas ipsum refrigerant et quum hoc ter fecere, juncea crate sub diu siccant sole lunaque*. « Voici comment se fait la cire punique : de la cire jaune est à plusieurs reprises exposée au vent en plein air ; puis on la fait bouillir dans de l'eau de mer prise au large à qui on ajoute du nitre ; de là, avec des cuillers, on épuise la fleur de la cire, c'est-à-dire tout ce qui se forme de plus blanc et on le verse dans un récipient qui contient un peu d'eau froide ; ensuite on fait refroidir le récipient lui-même et, après avoir renouvelé cette opération trois fois, on fait sécher la cire sur une claie de joncs, en plein air, sous la lumière du soleil et celle de la lune. » C'est sur sa reconstitution de la cire punique que Berger a fondé toute sa théorie de la peinture murale des anciens. Voir p. 3, n. — Une autre formule, plus vraisemblable, a été exposée par P. Laurie, *Greek and roman methods of painting*, pp. 40-45, 90-5.

4. Le vernis, qui donne leur éclat aux couleurs, paraît avoir été appelé *fucus* (cf. **10** et p. 22, n. 3).

5. Du moins est-ce là une explication vraisemblable de ce nom de « noircissant » assez singulier pour un vernis. Voir aussi **25**.

6. Aétios d'Amida a écrit vers 540 ses 16 livres *Sur la Médecine*.

parois de vermillon; après trente jours, elles devinrent d'une couleur désagréable et tachetée. Aussi, sur-le-champ, mit-il en adjudication l'application d'autres couleurs.

Mais voici comment aurait procédé quelqu'un de plus compétent, s'il eût voulu que la décoration au vermillon conservât sa couleur : après que la paroi décorée de cet enduit aura bien séché, alors, qu'à l'aide d'un pinceau de soie, il étende de la cire punique[1] fondue au feu et additionnée d'un peu d'huile; puis, qu'ensuite, à l'aide de charbons placés dans un récipient de fer, il chauffe fortement cette cire en même temps que la paroi jusqu'à tant qu'il la force à suinter et qu'il soit fait en sorte qu'elle s'égalise parfaitement; enfin, qu'à l'aide de suif et de linges bien propres, il la frotte ainsi qu'on traite les statues nues, opération, qui, en grec, s'appelle *gânosis*[2]. Ainsi, cette cuirasse de cire punique formera comme un obstacle qui ne permet ni à l'éclat de la lune, ni aux rayons du soleil d'enlever en les effleurant la couleur de ces décorations.

*ainsi que Pline :*

**18**. — (La peinture au minium) redoute l'action du soleil et de la lune. Le préservatif consiste, une fois la paroi bien séchée, à appliquer dessus au pinceau de soie une couche de cire punique très blanche[3] fondue avec de l'huile et à brûler à nouveau jusqu'à la sudation en approchant des charbons de noix de galle, ensuite à aplanir en la frottant avec du suif et, enfin, avec des linges bien propres, comme on fait pour un marbre qu'on veut rendre brillant.

*Les anciens n'ignoraient pas l'usage des vernis ayant pour base des huiles siccatives*[4]. *Si le secret de celui d'Apelle disparut avec lui, on savait en faire d'autres, notamment avec du noir de fumée, comme l'indique le nom d'*atramentum[5], *et, plus tard, avec de l'huile de noix :*

**19**. — L'huile de noix rend les plus grands services aux doreurs et aux encaustes; elle sèche, en effet, et conserve pour longtemps les dorures et encaustiques.

*Dans leurs peintures murales les anciens paraissent avoir employé la détrempe beaucoup plus que la fresque. On sait que la détrempe implique que les couleurs soient préparées avec une substance naturellement adhésive. Le meilleur « liant » est l'œuf; les Romains semblent s'en être servis pour leurs rouges :*

**20**. — Ceux qui peignent, en mettant sur une couche de sandyx (couleur de feu) du *purpurissum* (carmin violacé)[7] avec de l'œuf, obtiennent l'éclat

---

7. Selon Cros et Henry, *L'encaustique*, p. 94, on ne pourrait comprendre qu'il faille du « carmin violacé » pour obtenir de la pourpre sur fond bleu ; la substance nécessaire serait du vermillon ; il faudrait donc remplacer le second *purpurissum* par *minium*. — Dans un autre passage (XXXIII, 64), Pline mentionne l'emploi de l'œuf pour faire adhérer l'or sur des surfaces comme le marbre qui ne peuvent être échauffées. D'après Theophilus Presbyter (c. XXVII), le théoricien de la peinture byzantine au XIe siècle, toutes les couleurs dont on veut se servir à la détrempe peuvent être liées avec de la gomme de cerisier ou de prunier, sauf la céruse, le vermillon et le carmin qui doivent l'être avec de l'œuf.

centes *purpurissum* fulgorem minti faciunt. Si purpuram facere malunt, caeruleum sublinunt, mox *purpurissum* ex ovo inducunt.

**21**. — *PLIN*. XXXVI, 56 : (Chia terra) lacte diluta, et tectoriorum albaria interpolantur.

**22**. — *VITRUV*. VII, 14, 3 : Eadem ratione vaccinum temperantes et lacte miscentes, purpuram faciumt elegantem.

**23** *a*. — *PLIN*. XIII, 20 (67) : (Gummis) fit e sarcocolla — ita vocatur arbor et cummis — utilissima pictoribus ac medicis, similis pollini turis, et ideo candida quam rufa melior.

**23** *b*. — *PLIN*. XXVIII, 71 (236) : Glutinum praestantissimum fit ex auribus taurorum et genitalibus... Sed adulteratur nihil aeque, quibusvis pellibus inveteratis, calceamentis etiam decoctis. Rhodiacum fidelissimum : eoque pictores et medici utuntur.

**23** *c*. — *PLIN*. XXXV, 25 (43) : Omne ad atramentum sole perficitur, librarium gummi, tectorium glutino admixto. Quod autem aceto liquefactum est, aegre eluitur.

**24**. — *VITRUV*. VII, 10, 2 : Inde collecta (fuligo) partim componitur, gummi subacta, ad usum atramenti librarii ; reliquum tectores, glutinum admiscentes, in parietibus utuntur. Sin autem hae copiae non fuerint paratae, ita necessitatibus erit administrandum, ne expectatione morae res retineatur. Sarmenta aut taedae schidiae comburantur, cum erunt carbones extinguantur, deinde in mortario cum glutino terantur. Ita erit atramentum tectoribus non invenustum.

---

1. Il est probable que Pline pensait au blanc d'œuf, *candidum ovi* (XXXIII, 20), qu'il a recommandé pour faire tenir de l'or sur du marbre.

2. On doit peut-être conclure de Pline, XXIII, 117, qu'on employait aussi le lait de figue.

3. Cet arbre à gomme est la *penæa sarcocolla L.* d'Abyssinie. Pline ajoute qu'on vendait sa gomme 3 deniers (2 fr. 45) la livre. Ses propriétés médicinales sont décrites par Pline, XXIV, 78, et par Dioscoride, III, 99.

4. La cire du peintre paraît avoir été souvent mêlée avec de l'encens à en juger par les épigrammes de l'*Anthologie* où il est question de personnages peints ἐκ λιβάνωτοῦ (I, 27, 4) ou ἐκ λιβάνου (IV, 12, 51). Les analyses ont montré que de la

du vermillon ; s'ils veulent faire de la pourpre, ils mettent sur une couche de bleu du *purpurissum* avec de l'œuf[1].

*Voici encore quelques recettes à l'usage des peintres décorateurs.*
*Pour obtenir un bon blanc, on emploie du lait :*

**21**. — La terre de Chios, délayée dans le lait, est employée à reblanchir les murailles.

*On verra Panainos employer du lait mêlé de safran* (**168**). *D'après Vitruve on peut aussi mélanger de la myrtille*[2] *:*

**22**. — Appliquant la même préparation à la myrtille et la mêlant de lait, ils (les *tectores*) en font une pourpre élégante.

*Pour obtenir un bon noir on emploie de la colle végétale* (gummis) *ou animale* (glutinum) *:*

**23** *a*. — La gomme se fait avec la sarcocolle[3] : ainsi s'appellent et l'arbre et le produit; elle est des plus utiles aux peintres et aux médecins, semblable à de la poudre d'encens[4] ; aussi on préfère la blanche à la rouge.

**23** *b*. — La meilleure glu se fait avec les oreilles et les parties génitales des taureaux... ; mais aussi rien de plus facile à falsifier avec de vieilles peaux quelconques et même des souliers bouillis. La marque rhodienne est celle qui trompe le moins : aussi les peintres et les médecins l'emploient-ils.

**23** *c*. — La préparation de tout noir se complète au soleil ; du noir à écrire, par l'addition de la gomme ; du noir à enduit, par l'addition de la glu[5]. Le noir, dissout dans du vinaigre, s'efface difficilement.

**24**. — On ramasse de la suie (sur les parois du four) que l'on mélange en partie avec de la gomme pour en faire de l'encre à écrire ; le reste, mêlé à de la glu, les peintres en bâtiment s'en servent pour les murailles. N'aurait-on pas ces substances sous la main, il faut pourvoir aux nécessités du cas de façon à ce qu'aucun retard n'en résulte. Des sarments ou des aiguilles de pins seront brûlés ; on éteindra quand ils seront réduits à l'état de charbon ; enfin, on les broiera dans un mortier avec de la glu. On obtiendra ainsi pour les peintres décorateurs un noir qui ne sera pas sans élégance.

---

gomme odoriférante était mélangée avec de la cire dans les restes d'enduits peints recueillis au Théseion d'Athènes, à Rome, à Pompéi, à Saint-Médard en Vendée.

5. D'après Isidore, *Orig*. XIX, 17, les peintres mêlent de la glu au noir pour le rendre plus brillant : *pictores cum aqua miscent gluten ut illustrius resplendeat.* Malgré ces procédés les couleurs des peintures murales devenaient plus sombres avec le temps : ἀπὸ τῶν παλαιῶν οἰκοδομημάτων τὴν ἀληλιμμένην τιτάνον ἔτι καὶ τὰ ἐν αὐτοῖς γεγραμμένα ζῷα· ἀμαυρὰ γὰρ καὶ ταῦτα τῷ χρόνῳ (Michel d Éphèse, *Comment. in Arist. gr.*, éd. de Berlin, t. XXII, 1, p. 14).

**25**. — *PLIN.* XXI, 49: Nigrescit cera, addito chartarum cinere, sicut anchusa admixta rubet, variosque in colores pigmentis trahitur ad reddendas similitudines et innumeros mortalium usus parietumque etiam et armorum tutelam.

## EMPLOI ET DESTINATION DES PEINTURES

**26**. — *VITRUV.* VIII, 5 : 1. Ceteris conclavibus — id est vernis, autumnalibus, aestivis, etiam atriis et peristyliis — constitutae sunt ab antiquis, ex certis rebus, certae rationes picturarum. — 2. Namque pictura

---

1. La cendre comme dissolvant de la cire est indiquée aussi par Serenus Sammonicus (*De med.* 44, v. 7).

2. Petite plante tinctoriale à suc rouge dite aussi orcanète. Cf. l'art. ἄγχουσα dans le Pauly-Wissowa.

3. On sait notamment qu'on la teignait en bleu. D'après Vitruve les anciens temples auraient eu les recoupements de leurs solives cachés par des tablettes ainsi ornées : *tabellas cera caerulea depinxerunt ut praecisiones tignorum tectae non offenderent visum* (IV, 2, 11).

4. On s'explique ainsi qu'un vernis puisse être dit *atramentum* puisqu'on mélangeait pour le faire de la cendre de papier à la cire. Voir p. 26, n. 5.

5. Pour le v^e s., voir l'activité de Polygnote, de Mikon et de Panainos, au *Théseion* et à l'*Anakeion* d'Athènes, au temple d'Athéna Areia à Platées, au temple d'Athéna à Elis et au temple de Zeus à Olympie ; pour le IV^e s., le Disôtérion et le Dionysion à Athènes, les temples de Dionysos à Rhodes et à Soloi (Luc. *Amor.* 8, cf. p. 226, n. 1) et celui d'Athèna à Lindos ; cf. encore le temple d'Artémis à Oiantheia en Locride (Paus. X, 38, 9) et celui de Dionysos à Mitylène (**29**). On ne connaît que de rares exemples où l'image de la divinité est un tableau ; tels sont Athèna à Aléa (Paus. VIII, 47, 2), Sôsipolis à Élis (Paus. VI, 25, 4).

6. Pour le v^e s., voir la Lesché à Delphes et le Poecile à Athènes, la Lesché de Sparte (p. 6, n. 1) ; le Portique de Phlionte (**72**).

7. On semble avoir aussi peint le rideau, cf. **235**.

8. Pour la peinture dans les maisons particulières, voir, pour la fin du v^e s., Dicéarque (p. 25, n. 4), Xénophon, *Mem.* III, 8, 10 ; *Oecon.* IX, 2 ; pour l'époque hellénistique, la tente de Ptolémée II, Ath. V, 26, 196*a* (avec les explications de G. Leroux, *L'édifice hypostyle*, 1913, p. 226), et Galien, *Protrept.* VIII, p. 18, Kuhn ; pour l'époque romaine, Cic. *De nat. deor.* II, 37 ; Sen. *Ep.* 90, 43 ; Plin. *Ep.* II, 17 ; V, 6, 22 ; VIII, 7 ; Stat. *Silv.* I, 3 ; II, 2. On a retrouvé de rares exemples qui peuvent remonter au III^e s. à Eleusis (Ἐφ. ἀρχ. 1888), et à Théra (Hiller von Gaertringen, *Thera*, III) ; pour l'époque postérieure, voir p. 31, n° 11. Un terme spécial pour désigner ces peintures de maison apparaît sous l'empire : οἰκοπίνακες (Aristen. *Epist.* XI, 5, p. 141 Boiss.). Cf. p. 40, n. 8.

9. Ces peintures sont surtout celles qui ornent les caissons ou soffites que les Grecs appelaient φατνώματα (mangeoires), les Romains *lacunaria* ou *laquearia*. On y plaçait en général des étoiles ou des rosaces, des masques ou des protomes. Ces derniers portaient le nom spécial d'ἐγκουράδες d'après la glose d'Hésychius à ce mot : οἱ ἐν ταῖς ὀροφαῖς προσώπων πίνακες (cf. κουρας · ἢ ἐν τοῖς ὀροφώμασι

*Pour noircir ou rougir la cire qui sert dans les couleurs ou les vernis :*

**25.** — La cire noircit en y ajoutant de la cendre de papier[1], comme, par le mélange de l'*anchousa*[2], elle rougit et, grâce à des couleurs, elle peut prendre les tons les plus variés[3] pour rendre les aspects les plus divers et pour servir à d'innombrables usages ; ainsi, notamment, pour protéger les parois[4] et les armes.

*En dehors de la polychromie extérieure, la peinture décorative apparaît de bonne heure comme ornement partiel ou total de l'intérieur des temples*[5] *et des portiques*[6]. *Pour les décors de théâtre on peut remonter au milieu du Ve s. avec Agatharchos* (**187**)[7] *; c'est aussi le premier peintre dont on sache qu'il ait décoré une maison particulière*[8]. *Avec Pausias, au milieu du IVe s., on commence à peindre les plafonds comme les murs* (**324**)[9] *; au siècle suivant, les tombes peintes à l'instar des maisons se répandent dans tout le monde gréco-romain*[10].

*Sur les genres de peinture pariétale en vogue de son temps Vitruve nous a conservé des renseignements intéressants à comparer avec ce qu'on voit à Pompéi*[11] *:*

**26.** — Pour les autres pièces — c'est-à-dire pour (les appartements) de printemps, d'automne, d'été, et aussi pour les atria et les péristyles — les

---

γραφή, ὀροφίκος πίναξ). Le mot se trouvait déjà dans les *Myrmidons* d'Eschyle, mais sans doute seulement au sens de protomé. Au temps des guerres médiques, il semble y avoir eu déjà des plafonds de ce type à Corinthe (Plut. *Lyc.* 12). Mais ils ne se sont répandus qu'à l'époque gréco-romaine (Plin. XXXV, 40 ; Isid. XIX, 12, 1). Cf. l'art. *Lacunar* du *Dict. des Antiquités*.

10. Sur celles d'Étrurie, voir Martha, *L'art étrusque* (1889), chap. XIV-XV et F. von Stryk, *Studien ub. d. etr. Kammergraeber* (Dorpat, 1910) ; sur celles de Tanagra, Rayet, *Archéologie et Art*, p. 284 ; sur celles d'Alexandrie, p. 32, n. 1 ; sur celles de l'Italie du Sud, R. Pagenstecher, *Unteritalische Grabdenkmäler* (Strasbourg, 1912), *Roem. Mitt.*, 1912, p. 101, et Weege, *Arch. Jahrb.* 1909, p. 99 sur celles de la Syrie, J.-P. Peters et H. Thiersch, *The painted tombs of Marissa* (1905) et Thiersch, *Arch. Anz.* 1908, p. 407 ; sur celles de la Russie du Sud, Kondakof-Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale* (1891) ; *Antiquités du Bosphore cimmérien* (1892), et Rostowzew, *Mélanges en l'honneur de Bobrinsky* (en russe, 1911).

11. Cette confrontation a été faite par tous ceux qui se sont occupés des peintures de Pompéi, voir surtout : Helbig, *Untersuchungen uber die campanische Wandmalerei* (1873) ; Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in P.* (1882), et *Roem. Mitt.*, 1903, p. 179 ; Overbeck-Mau, *Pompeji* (1866) ; Mau, *Pompei* (1908) ; P. Gusman, *Pompéi* (1906) ; Thédenat, *Pompéi* (1906) ; G. Rodenwaldt, *Die Composition der pompejanischen Wandgemälde* (1909) ; avec la critique d'A. Ippel, *Der dritte pompejanische Stil*, Bonner diss., 1910, et celle de E. Pfuhl, *Goettinger Gel. Anz.* 1910, n° 12) ; Rostowzew, *Die hellenistisch-roemische Architekturlandschaft* (extrait des *Roem. Mitt.*, 1911, cf. le c. r. d'A. Reinach, *Rev. arch.*, 1913, II, p. 297). Les peintures de Pompéi, au nombre d'environ 3.000, ont été cataloguées jusqu'en 1866 dans l'ouvrage fondamental de W. Helbig (*Wandgemaelde Campaniens* (1868) ; pour la période 1867-79 par A. Sogliano, dans *Pompei e la regione sotterrata* (1879). Pour la période postérieure, voir les rapports annuels des

imago fit ejus quod est, seu potest esse: uti homin[i]s, aedifici[i],
5 nav[i]s: reliquarumque rerum, e quibus fini[t]is certisque corporibus, figurata similitudine sumuntur exempla.

---

fouilles dans les *Notizie dei Scavi*; deux découvertes ont surtout attiré l'attention, celle de la villa de P. Fannius Sinistor à Boscoreale (Barnabei, *La villa di F. S.*, 1901; Odescalchi, *Nuova Antologia*, 1901; Sambon, *Les fresques de Boscoreale*, 1905; Tonks, *Am. J. Arch.*, 1910, p. 327), celle de la villa Item (De Petra, *Notizie*, 1910; G. Nicole, *Gazette des Beaux-Arts*, 1911; O. Rossbach et P. Hermann, *Berl. Phil. Woch.*, 1911, p. 727 et 757 et F. Winter, *Kunst und Künstler*, 1912). De bons choix illustrés des peintures de Pompéi ont été publiés par R. Rochette (Paris, 1848), Presuhn (Leipzig, 1882) et P. d'Amelio (Naples, 1902).

En dehors de Pompéi on n'a guère étudié les peintures murales de maisons antiques, pour la période antérieure, qu'à Alexandrie (cf. ci-dessous), Priène (Wiegand, *Priene*, 1904), Pergame (*Ath. Mitt.*, 1908, p. 437) et, surtout, à Délos (M. Bulard, *Monuments Piot*, XIV, 1908), et, pour la période postérieure, qu'en Gaule (A. Blanchet, *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine*, 1912).

Je ne puis ici que rappeler la division des peintures murales en quatre styles telle qu'elle est généralement acceptée :

I. Imitation du marbre, soit par incrustation de fragments de marbre dans un stuc, soit en coloriant ce stuc de bandes veinées ou vermiculées. Sur un socle jaune, imitant la plinthe en bois, cette décoration s'élève en moyenne à 2 m de haut, terminée par un rebord servant d'étagère; ce rebord simule une corniche et on donne au stuc l'aspect d'un appareil en marbre, orthostates surmontées de pièces en carreaux ou boutisses que séparent des demi-colonnes ou des pilastres; parfois des guirlandes s'étendent entre ceux-ci. C'est donc une façade de temple en marbre de couleur qu'on cherche à imiter. Nature des marbres imités et goût des guirlandes indiquent que ce style a dû venir d'Alexandrie où des tombes en ont, d'ailleurs, conservé des spécimens (cf. H. Thiersch, *Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria*, 1902, et Ev. Breccia, *La necropoli di Sciathi*, 1912); cette copie de marbres en peintures remonte en Egypte au Nouvel Empire et a déjà été imitée dans la Crète minoenne. Le *toichographos* Démétrios qu'on verra travailler à Rome dans le 1er tiers du IIe s. doit être un de ceux qui l'y ont introduit, peut-être aussi Sérapion, peintre de décors, contemporain de Varron que son nom désigne comme un Alexandrin. Ce style, connu à Délos dès la fin du IIIe s. (cf. Leroux, *Délos* II, *La salle hypostyle*, p. 72), est représenté à Pompéi dans les maisons en tuf de type toscan, antérieures à l'installation de la colonie romaine (80 av.).

II. L'architecture se développe et se complique; à côté des colonnes richement ornementées apparaissent des candélabres, des acrotères, toute espèce d'éléments décoratifs; les guirlandes font place à des dessins floraux stylisés; on imite de préférence les marbres unis, notamment les marbres verts et jaunes dans les soubassements, les marbres rouges pour les fonds (la cinabre dont ils sont badigeonnés, déjà à Délos, est connue sous le nom de *rouge pompéien*). L'artiste veut, à la façon des peintres de décors, donner l'illusion d'un mur à riche architecture classique; c'est au-dessus ou au travers de ses portes et de ses fenêtres qu'on aperçoit des perspectives urbaines, rustiques ou marines; ces paysages ont un caractère idyllique qui convient à l'époque des Bucoliques. C'est pour figurer ces paysages vus de la maison que les peintres introduisent de grands tableaux au milieu du décor qui en simule la paroi; des tableaux plus

anciens ont adopté d'après des principes déterminés des sujets de peintures déterminés[1].

---

petits à sujets mythologiques viennent égayer l'architecture même sous prétexte de représenter les tableaux qui seraient suspendus au mur de fond dans des cadres à volets. Ce style, qui n'est que médiocrement représenté à Pompéi dans les plus anciennes maisons de la colonie romaine, atteint son apogée à Rome dans les constructions de la fin du Ier s. av. : maison dite de Livie ou de Germanicus au Palatin (cf. Perrot, *Rev. arch.* 1870, et les descriptions du Palatin par Lanciani, Haugwitz et Cancogni, 1909), villa d'Auguste *ad gallinas* (dite aussi villa de Livie à Prima Porta, *Antike Denkmaeler*, I, pl. 11, 24 et 60 ; peintures semblables à la tombe de Patron sur la Via Latina, Secchi, *Mon. ined. d'un sepulcro di famiglia greca,* Rome, 1843), villa de l'Esquilin avec les peintures odysséennes (Woermann, *Die odysseischen Landschaften des Esquilins*, 1876, et Nogara, *Le pitture murali della Biblioteca Vaticana*, 1907), enfin la fameuse *Farnésine* (Lessing-Mau, *Wand und Deckenschmuck ein roemisches Haus*, 1891 et Ronczewski, *Gewölbeschmuck im roem. Altertum*, 1903).

III. C'est un développement de style précédent, influencé par la vogue des choses égyptiennes qui s'introduit avec la réduction de l'Egypte en province et l'expansion en Italie du culte des dieux égyptiens. L'architecture, pénétrée d'éléments gréco-orientaux, tend à n'être plus qu'un décor léger où la fantaisie de l'artiste se donne libre carrière, multipliant colonnades et balustres ; cependant, il y a une réaction évidente contre l'exagération du trompe-l'œil que Vitruve blâme dans le style II (cf. Ippel, *op. cit.*).

Les tableaux que cette architecture orientalisante encadre appartiennent à deux catégories : de grandes compositions mythologiques, copies plus ou moins libres des œuvres des maîtres de la peinture grecque (ou de la sculpture, à en croire Klein, *Jahreshefte*, 1911, p. 123) ; des paysages de montagne ou de mer, bocages et clairières, où se marque un vif sentiment de la nature, plus romantique que classique. On évite les couleurs foncées et les contrastes tranchés ; le blanc et les teintes claires ou pâles jouent un grand rôle.

IV. Vers le milieu du Ier s., dans les maisons de Pompéi construites après le tremblement de terre de 63, se dessine une réaction et contre ce décor égyptisant et contre ces couleurs effacées. On revient, pour le coloris, aux teintes soutenues et brillantes, surtout dans les cadres du décor et des tableaux ; pour le décor, à une architecture classique, à des édifices complexes qui se détachent en jaune sur des ciels clairs avec tous les trompe-l'œil de la perspective ; pour les tableaux, ils se multiplient en diminuant de dimensions. A côté des sujets de la fable qui occupent toujours le plus grand nombre d'entre eux, dans des frises ou des médaillons, se développent des paysages rustiques ou marins : les ports avec leurs navires, les scènes de la vie nilotique qui, encore réduites, deviennent pygméennes, enfin, dans les médaillons, des têtes enlevées avec verve sont des particularités de ce quatrième style (voir, sur ces portraits, p. 38, n. 6).

1. On constate, en effet, à Pompéi que chaque type de pièces a un décor approprié à son usage : dans le *tablinum* (salle à manger) des natures mortes groupes d'animaux vivants ou morts, plats de fruits montés, vaisselle et victuailles de toute espèce) ; dans le péristyle, pour compléter l'illusion du jardin qu'il contient, de grands paysages ou des sujets de chasse ; dans les *atria* et les exèdres pièces

3. Ex eo: antiqui qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes; deinde, coronarum, et sil[ace orum cuneorum inter se varias distributiones.

10 Postea, 4. ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et, fastigiorum eminentes projecturas imit[ar]entur.

5. Patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent; 6. ambulation[es vero, propter spatia longitudinis, varietatibus topiorum

15 ornarent, a b certis locorum proprietatibus, imagines exprimentes.

Pinguntur enim portus, promontoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores; 7. Nonnullis locis item, sign[antur] megalographia[e], habentes deorum simulacra, seu fabularum dispositas explicationes; non minus Trojanas pugnas, seu Ulixis errationes

20 per topia; ceteraque quae sunt, eorum similibus rationibus ab natura rerum procreata.

8. Sed haec quae, ex veris rebus, exempla sumebantur, nunc iniquis moribus inprobantur: nam pinguntur tectoriis monstra, potius quam ex rebus finitis imagines certae.

25 9. Pro columnis enim, statuuntur calami; pro fastigiis, harpaginetuli striati cum crispis foliis et volutis; 10. item, candelabra, aedicularum sustinentia figuras; 11. supra fastigia e[a]rum, surgentes ex radicibus, cum volutis coliculi] teneri plures, habentes in se, sine ratione, sedentia sigilla. 12. Non minus: coliculi dimidiata habentes sigilla, alia huma-

30 nis, alia bestiarum capitibus: haec autem nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt.

13. Ergo ita novi mores coegerunt uti, inertiae, mali judices convincerent artium virtutes: 14. quemadmodum enim potest calamus, vero, sustinere tectum; aut candelabrum, ornamenta fastigii; seu coliculus, tam tenuis

35 et mollis, sustinere sedens sigillum; aut, de radicibus et coliculis, ex parte, flores dimidiataque sigilla procreari?

15. A[t], haec falsa videntes, homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt si quid eorum fieri potest nec ne: judiciis autem infirmis obscuratae mentes, non valent probare quod potest esse cum auc-

40 toritate et ratione decoris.

---

de réception), les scènes mythologiques mises à la mode par la littérature du temps (sur l'influence de celle-ci, Sogliano, *Atti* de l'Acad. de Naples, XXIII).

1. Il s'agit évidemment du premier style.

2. Vitruve pense à des peintures murales comme on en fait encore tant aujourd'hui: des triangles, losanges ou cercles en couleurs variées disposés au bas des murs pour imiter des boiseries. Ailleurs, il les recommande pour les soubassements: *supra podia abaci ex atramento sunt subigendi et poliendi cuneis silaceis seu minaceis interpositis* (VII, 4, 20) « au-dessus des soubassements il faut allonger des abaques en noir bistré et interposer des triangles de sil et de minium ».

3. On verra Pline employer presque les mêmes termes pour caractériser l'*amoe-*

En effet, par la peinture se fait l'image de ce qui est ou peut être : comme d'un homme, d'un bâtiment, d'un navire et des autres choses ; corps définis et déterminés, sur lesquels, par imitation figurée, on prend modèle.

D'après cela, les anciens qui inaugurèrent les décorations murales ont imité d'abord les veinures et les dispositions des dalles de marbre [1] ; ensuite diverses combinaisons d'anneaux et de triangles de sil [2].

Plus tard, ils sont parvenus à imiter même les formes des bâtiments, les saillies proéminentes des colonnes et des frontons ; à tracer dans les lieux ouverts tels que les exèdres, à raison de l'ampleur des parois, (comme) des frontispices de scène de genre tragique, ou comique, ou satyrique ; à orner les promenoirs, à raison du développement de leur longueur, de la diversité des paysages, conformant les images aux particularités déterminées des lieux.

On peint en effet des ports, promontoires, rivages, fleuves, sources, détroits, sanctuaires, bois sacrés, montagnes, troupeaux, bergers [3] ; même, en certains lieux, on trace de grandes peintures présentant, au milieu de paysages, des figures de Dieux ou des scènes de légendes ; et aussi la guerre de Troie, ou les pérégrinations d'Ulysse [4], et autres choses qui, au même titre que celles-ci, ont été créées par la nature.

Mais ces (œuvres), où les modèles étaient empruntés à des objets réels, maintenant sont réprouvées par une mode injuste.

Car, sur les revêtements on peint des monstres plutôt que des images déterminées d'objets définis.

En effet, en guise de colonnes, on met des roseaux ; en guise de rampants de toitures, de petits enroulements striés, avec des feuilles crispées et des volutes ; et aussi, des candélabres supportant des représentations de petits édifices ; prenant racines sur les frontons de ces [édifices], des groupes de petites tiges grêles accompagnées d'enroulements et ayant au-dessus d'elles, contrairement au bon sens, de petites statues assises ; et même, de petites tiges portant des statuettes coupées en deux : une moitié, à tête humaine ; l'autre, à tête d'animal. Or de pareilles choses ne sont, ni ne peuvent être, ni ne furent.

---

*nissimam parietum picturam* instituée par Studius au temps d'Auguste. C'est l'apogée du deuxième style.

4. Vitruve doit penser à des séries de tableaux comme ceux de la maison de l'Esquilin où, sur une paroi longue de 20 m. et haute de 5 m., au-dessus d'un soubassement imitant des plaques de marbre, se succèdent des scènes empruntées aux erreurs d'Ulysse, séparées par des pilastres à chapiteaux iono-corinthiens. Des séries semblables relatives à la guerre de Troie se voient, notamment au temple d'Apollon à Pompéï, peut-être imitées de celles dues à Théoros (voir à ce nom et p. 42, n. 3 et p. 73, n. 2) ; on traitait de même en série les travaux d'Hercule (cf. Helbig, n. 1124 et suiv. et *Untersuchungen*, p. 80).

16. Neque enim picturae probari debent quae non sunt similes veritati; nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet recte judicari: nisi argumentationes, certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas.

45 Etenim etiam : 17. Trallibus, cum Apaturius Alaband[e]us eleganti manu finxisset scaenam in minusculo theatro quod ἐκκλησιαστήριον apud eos vocitatur; in eaque fecisset columnas, signa, Centauros sustinentes epistylia, [T]holorum rotunda tecta, fastigiorum prominentes versuras, coronasque capitibus leoninis ornatas — quae omnia stillicidiorum e tectis
50 habent rationem ; 18. praeterea super ea, nihilominus, episcaenium in qu[o], tholi, pron a i, semifastigia omnisque tecti, varius picturis, fuerat ornatus. 19. Itaque, cum aspectus ejus scaenae, propter asperitatem, eblandiretur omnium visus, et jam id opus probare fuissent parati, tum Lic[i]nius, mathematicus, prodiit et ait :

55 20. « Alabandeos satis acutos ad omnes res civiles haberi ; sed, propter non magnum vitium, indecentiae insipientes esse judicat[o]s, quod : in gymnasio eorum, quae sunt statuae, omnes sunt causas agentes ; foro : discos tenentes, aut currentes, seu pila ludentes. Ita, indecens inter locorum proprietates status signorum, publice civitat[i] vitium existimationis
60 adjecit.

21. « Videamus item nunc ne, a picturis, scaena efficiat et nos Alabandeos ad Abderitas ! 22. Quis enim vestrum, domos supra tegularum tecta potest habere, aut columnas, seu fastigiorum expolition[e]s ? Haec enim supra contignationes ponuntur, non supra tegularum tecta. 23. Si ergo
65 quae non possunt in veritate rationem habere facti, in picturis, probaverimus : accedimus et nos his civitatibus quae, propter haec vitia, insipientes sunt judicatae. »

24. Itaque, Apaturius contra respondere non est ausus : sed sustulit scaenam et, ad rationem veritatis commutatam, postea correctam adprobavit.

70 25. Utinam Dii immortales fecissent uti Licinius revivisceret, et corrigeret hanc amentiam, tectoriorumque errantia instituta !

---

1. Vitruve combat ici, au point de vue de l'architecte qui veut que les architectures peintes sur les murs restent vraisemblables, les échafaudages de pure fantaisie à la mode à l'époque d'Auguste (fin du 2e et début du 3e style) ; on y voit, en effet, jouant le rôle de piliers et de supports, de simples motifs décoratifs inspirés ou par les porte-flambeaux et brûle-parfums, chefs-d'œuvre des bronziers contemporains, ou par des gerbes de feuilles allongées et de caulicules en spirale qui se terminent aussi bien par une fleur que par un vase ou une statuette. Il serait facile de trouver, dans les peintures de Pompéi ainsi que dans les stucs des plafonds de la Farnésine et de différents Thermes de l'époque julienne, l'exacte illustration de chacune des fantaisies décoratives que critique Vitruve.

2. Apatourios d'Alabanda doit être groupé avec cet Agatharchos d'Alabanda

Et ainsi les modes nouvelles ont pris tant d'empire, que les mauvais juges prétendent convaincre de stérilité les vigueurs de l'art[1]. Comment, en effet, un roseau peut-il réellement porter un toit ; ou un candélabre, les accessoires d'un fronton ; ou une petite tige, si grêle et si flexible, porter une statuette assise ; ou comment, de racines et de petites tiges, peuvent naître tantôt des fleurs, tantôt des statuettes coupées en deux ?

Mais, tout en reconnaissant que ces choses sont fausses, les hommes ne les réprouvent pas mais s'en délectent, et ne s'inquiètent pas si rien en elles est possible ou ne l'est point. Et les esprits, aveuglés par ces misérables jugements, n'ont pas le courage de donner leur suffrage à ce qui peut être autorisé et justifié par la convenance.

En effet, on ne doit point accorder son suffrage aux peintures qui ne sont pas semblables à la vérité ; ni, par cela seul qu'elles sont faites élégantes au point de vue du talent, immédiatement les juger bien (faites) : à moins que leurs données ne puissent se justifier en raison sans offenser la vérité.

Et, à ce propos : A Tralles, comme Apatourios d'Alabanda[2] avait d'une main habile simulé une architecture de scène au petit théâtre qui s'appelle chez eux *ekklesiastérion*, et, comme il y avait fait des colonnes, des statues, des Centaures portant des entablements, des toitures circulaires de rotondes, des saillies de frontons en retour d'angle, et des corniches ornées de têtes de lions, toutes choses qui font office d'écoulements d'eau et ne se justifient que par des toitures ; et que, néanmoins, il avait fait en outre, au-dessus de cette (scène), un second étage de scène où se trouvaient, chatoyants de couleurs, des rotondes, des porches (d'édifices sacrés), des demi-frontons, et tout l'appareil d'une toiture ; aussi, comme l'aspect de cette scène, à raison de son relief, charmait les yeux de tous, et qu'ils étaient sur le point de prononcer la réception, alors Licinius, mathématicien, s'avança et dit :

« Les Alabandiens sont regardés comme fort avisés pour toutes les affaires publiques ; mais, en raison d'une faute peu grave, ils ont été jugés dépourvus du sens les convenances ; en effet, toutes les statues qui sont dans leur gymnase sont (des orateurs) plaidant des procès ; dans le forum, ce sont des (athlètes) tenant des disques, ou courant, ou jouant à la balle. Ainsi, (ajouta-t-il,) un emplacement de statues en désaccord avec les caractères des lieux, a fait passer universellement la ville pour dépourvue de goût.

---

dont on verra Vitruve faire le rénovateur de la skénographie. Alabanda est, comme Tralles, une de ces villes de la Carie qui, dès le milieu du Ier s. av., ont atteint un si magnifique développement ; c'est vers cette époque que doit se placer notre anecdote, d'abord puisque Apatourios y est représenté comme mort, puis en raison du nom romain de son contradicteur, Licinius de Tralles. Il est vrai qu'on a proposé de corriger *Licinius* en *Lycimnius* ou *Lycinus*.

26. Sed, quare vincat veritatem ratio falsa, non erit alienum exponere. 27. Quod enim antiqui, insumentes laborem et industriam, probare contendebant artibus : id, nunc, coloribus et eorum eleganti specie conse-
75 cuntur ; et, quam subtilitas artificis adiciebat operibus auctoritatem, nunc, dominicus sumptus efficit ne desidereturr. 28. Quis enim antiquorum non, uti medicamento, minio parce videtur usus esse ? At nunc, passim, plerumque toti parietes inducuntur.

29. Accedit huc chrysocolla, ostrum, armenium : haec vero cum indu-
80 cuntur, etsi non ab arte sunt posita, fulgentes oculorum reddunt visus ; 31. et, ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur, ut ab domino, non a redemptore repraesententur.

**27**. — *PETRON*. LXXXIII : Omnes circuivi porticus, et in pinacothecam perveni, vario genere tabularum mirabilem : nam et Zeuxidos manus vidi, nondum vetustatis injuria victas ; et Protogeius rudimenta, cum

---

1. Les Abdéritains étaient passés en proverbe comme gens dépourvus de raison (Cic. *ad Att.* IV, 16 ; VII, 7).

2. Peut-être allusion à cet emploi du *rouge pompéien* pour la meilleure partie des fonds qu'on a signalé comme une caractéristique du 2e style.

3. La traduction est celle de l'édition Choisy (1909) légèrement modifiée.

4. Sur les quelques stèles de marbre peint d'Athènes de la période 550-450, voir G. Perrot, IX, p. 227 (sur celle de Lyséas ci-dessous n° **80**), sur celles du IVe s. à Thèbes, cf. p. 41, n. 9. — Sur les stèles en calcaire peint de Pagasai, Arvanitopoullos, *Catalogue de l'Athanasakeion* (Musée de Volo, en grec, 1909), Ἐφημ. Ἀρχαιολογική, 1908, p. 1-60 et 1913 ; A. Reinach, *Rev. arch.* 1913, I, p. 19 ; sur les stèles d'Amathous et de Sidon, P. Perdrizet, *Rev. arch.*, 1904, I, p. 235 ; Jalabert, *ibid.*, 1904, II, p. 1 ; G. Mendel, *Catalogue du Musée de Constantinople*, I (1912), n. 102-108 ; sur les stèles semblables d'Alexandrie, A. Reinach, *Monuments Piot*, XVIII (1911). Ces trois séries, qui comptent ensemble plus de 400 pièces, appartiennent aux trois derniers siècles av. notre ère (30 pièces au Louvre).

5. Pour les portraits au Ve s. voir **42**, **92**... ; leur vogue ne commence réellement qu'avec Apelle et Protogène. Cf. l'art. *Imago* du *Dict. des Antiquités*.

6. C'est ce qui résulte, d'une part des portraits du Fayoum (plus de 300 pièces trouvées dans des momies des IIe et IIIe s. ap. ; environ 180 par Th. Graf qui en a donné un Catalogue partiel en 1889, environ 150 par Fl. Petrie qui les a publiées la plupart en 1888 et en 1912 ; voir un aperçu d'ensemble avec bibliographie par A. Reinach, *Rev. arch.*, 1914, I, n° 1), d'autre part des nombreux médaillons à tête de Pompéi (une cinquantaine ont été relevés et copiés par P. Gusman, *Revue de l'art*, I, et *Pompéi*, 1906 ; cf. W. de Gruneisen, *Le Portrait*, Rome, 1911). Dans les inscriptions, un portrait est appelé γραπτὴ εἰκών ; s'il est en pied on ajoute τελεία. On trouve cet honneur souvent décerné depuis le IIe s. av. jusqu'au IIIe ap. (cf. A. Reinach, *Revue épigr.*, 1914, n° 1).

7. Voir notamment la plupart des œuvres de Polygnote et de Mikon.

8. Voir **229**, **232**.

9. Voir **183**, **192** *b*. Signalons encore que les jeunes filles victorieuses à Olympie ont droit de ἀναθεῖναι γεγραμμένας εἰκόνας (Paus. V, 16, 2).

« Prenons garde à notre tour, aujourd'hui, qu'avec sa scène (Apatourios) ne fasse aussi de nous des Alabandiens ressemblant à des Abdéritains [1] : qui de vous en effet peut, au-dessus de toitures de tuiles, admettre des maisons, ou bien des colonnes, ou encore des décorations de frontons ? Certes ces (frontons) ont leur place au-dessus des solivages, non par-dessus des tuiles de toiture. Si donc nous sanctionnons en peinture des choses qui dans la vérité ne peuvent s'appuyer sur le fait, nous nous rangeons, nous aussi, parmi ces villes qui, à raison de fautes de ce genre, ont été jugées dépourvues de sens. »

A cela, Apatourios n'osa point répliquer : mais il fit enlever la scène ; et, après l'avoir modifiée suivant les exigences de la vérité, il la soumit corrigée à la réception.

Plût au ciel que les Dieux immortels eussent fait que Licinius revécût et qu'il corrigeât cette démence et les coutumes absurdes de nos peintures décoratives !

Mais le pourquoi de ce triomphe d'une appréciation fausse sur la vérité, il ne sera pas hors de propos de l'expliquer : ce qu'en effet les anciens, en y consacrant tous leurs soins et leur habiletés, s'efforçaient de faire agréer par leurs talents, ce (succès), aujourd'hui, on y atteint par les couleurs et leur élégant aspect ; et la dignité qu'assurait aux ouvrages le talent de l'artisan, maintenant la prodigalité du propriétaire fait qu'on n'en éprouve plus le besoin.

En effet, qui des anciens paraît avoir fait usage du vermillon [2] autrement qu'avec parcimonie, comme (on use) d'un médicament ? Mais aujourd'hui, les parois en sont revêtues au hasard, et très souvent en totalité.

Au vermillon vient s'ajouter la chrysocolle, le pourpre, le bleu d'Arménie : et ces (couleurs), lorsqu'elles sont appliquées, lors même qu'elles ne sont pas artistement disposées, éblouissent les yeux par leur éclat ; et, par la raison qu'elles sont précieuses, elles sont mises en dehors des contrats pour être fournies par le propriétaire, non par l'entrepreneur [3].

*De par leur nature même, les peintures décoratives sont placées dans l'édifice pour lequel elles ont été faites. — Pour le portrait, qui commence dès le VI^e s. avec l'image des défunts peinte sur leur stèle [4] qui s'est constitué comme art indépendant au IV^e s. [5], et qui est devenu d'usage courant au I^er s. ap. [6], ses œuvres restent à la disposition de ceux qui les ont commandées.*

*Il en est autrement pour les tableaux de chevalet, à sujets tirés de la fable ou de la vie, qui constituent la majeure partie de la production des peintres anciens. Beaucoup de ces tableaux paraissent avoir été faits à la suite d'une commande d'une cité [7], d'un roi [8] ou d'un particulier [9] ; d'autres pour des concours de peinture [10]. Ces*

---

10. Il semble y en avoir eu aux Dionysia d'Athènes (**325**), peut-être à Samos (**260**), à Némée, à Delphes (**162**) et à Olympie. Voir à l'index IV sous le mot *concours*.

ipsius naturae veritate certantia, non sine quodam horrore tractavi. Jam vero Apellis, quam Graeci monochromon appellant, etiam adoravi. Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam. Hinc aquila ferebat, coelo sublimis, deum. Illinc candidus Hylas repellebat improbam Naïam. Damnabat Apollo noxias manus, lyramque resolutam modo nato flore honorabat.

**28**. — *LUCIAN. De œco.* 1 : . . . καὶ γραφαῖς ἀνθηρότατον... 21. Τὸ χαλεπὸν δὲ τοῦ τολμήματος ὁρᾶτε, ἄνευ χρωμάτων καὶ σχημάτων καὶ τόπου συστήσασθαι τοσαύτας εἰκόνας· ψιλὴ γάρ τις ἡ γραφὴ λογῶν.

---

1. Cet atelier est dit ζωγράφειον ou *officina*. Voir les anecdotes relatives aux ateliers de Zeuxis (**210**), d'Apelle et de Protogène et le tableau de Philiskos représentant l'atelier d'un peintre à l'encaustique (à l'*index IV* au mot *atelier*) ; enfin Achille Tatius mentionne un triptyque exposé dans un atelier (I, 6 ; II, 3 ; III, 15). Il est possible que ce soit une salle spéciale d'exposition attenante à son atelier et non la *loggia* de celui-ci que vise le *Digeste* : *quum pictor in pergula clipeum vel tabulam expositam habuisset* (Ulpien, IX, 3, 5, § 12). On pourrait voir une allusion à ce mode d'exposition dans Dion Chrys. *Orat.*, LXXXIII, p. 421, Reiske : ζωγράφου χαρίεντος ἔργον, γραφήν τινα προθέντος εἰς τὸ φανερόν. Les peintres signaient leurs œuvres ; d'après Pline (*Praef.* 26), ils auraient employé en général l'imparfait (*Apelles faciebat*) ; mais tous les exemples qu'il cite sont au passé.

2. Voir **221**, n.

3. Le nom de *Pinacothèque* n'est resté attaché qu'à la salle des tableaux aux Propylées d'Athènes (**121**) ; mais on entend parler d'un οἴκημα ἔχον γραφας à l'Héraion de Samos (Strab. XIV, 1, 14) et à l'Artémision d'Éphèse (Paus. X, 38, 3) ; il est possible qu'il y ait eu à Delphes un θησαυρὸς τῶν πινάκων (**112** n.). On entend encore parler de nombreux tableaux réunis au temple de Dionysos à Rhodes (**265**), à celui d'Athéna à Syracuse (Liv. XXV, 40), au portique de Sostratos à Cnide (Luc. *Am.* 2), à Pergame (**78** *a*, **107**, 10, **193**; cf. Fraenkel, *Jahrb.*, 1892, 49). D'ailleurs, pour ces temples, *pinax* signifie aussi bien tablette votive que tableau.

4. Voir **325**. Sur une copie de Pausias, achetée par Lucullus (**324**), sur une copie des *Centaures* de Zeuxis, vue par Lucien à Athènes (**227**) ; sur la copie de l'*Anadyomène* d'Apelle par Dorothéos, cf. *infra*. Cf. encore Dion. Hal. *De Dinarcho*, VII, p. 644 : ζωγράφοι τὰ Ἀπέλλοῦ καὶ τῶν ἐκείνου μιμησαμένων ; Quintil. X, 2, 2 (*pictores opera priorum sequuntur*).

5. Voir Homo, *Lexique de topographie romaine*, p. 455 et à l'*index III*.

6. Pour Candaule, voir **73** ; pour Néron, voir à l'*index III*. On y trouvera aussi des références à d'autres princes amateurs de peinture, comme Archélaos, Alexandre, Ptolémée II, Attale, César, Auguste et Tibère.

7. Cicéron parle de *tabulas pene pictas collocare in bono lumine* (*Brut.* 75) Lucien s'adresse aux connaisseurs en peinture (γραφικοὶ... καὶ μετὰ τέχνης, *Zeuxis*, 11). Cf. Aubry, *Les collectionneurs de l'ancienne Rome* (Paris, 1867).

8. Pour des tableaux dans une maison particulière, à Athènes, voir Athen. V, 213*e* ; à Rhodes, Philostr. *Vita Apoll.*, V, 22. L'indice le plus caractéristique de l'existence de ces pinacothèques est que Vitruve en prévoit la construction dans

*derniers n'étaient pas les seuls à être exposés en public avant d'être mis dans leur emplacement définitif ; on pouvait les voir dans l'atelier du peintre*[1] *ou dans un édifice public*[2]. *De bonne heure, on affecta aux tableaux des maîtres des galeries spéciales dites Pinacothèques*[3], *pour lesquelles, à défaut des originaux, on faisait exécuter des copies*[4]. *Sans porter ce nom, certains portiques, tel celui d'Octavie à Rome*[5], *furent de véritables Musées. Les princes, depuis Candaule jusqu'à Néron*[6], *ne furent pas seuls à rechercher les beaux tableaux ; l'époque gréco-romaine a connu de véritables amateurs d'art*[7] *qui réunissaient dans leurs maisons des galeries de tableaux*[8]. *Pétrone en décrit une qui se serait trouvée à Naples :*

**27**. — En parcourant les portiques, j'arrivai à une galerie de peinture, ornée de divers tableaux très remarquables : car j'en vis de la main de Zeuxis qui résistaient encore à l'injure du temps, et je n'osai toucher qu'avec un frissonnement religieux des ébauches de Protogène, qui disputaient de vérité avec la nature même[9]. Bientôt aussi je me prosternai devant de ces grisailles d'Apelle (ce que les Grecs appellent *monochrome*)[10]. Les contours des figures étaient dessinés avec un art qui leur donnait une telle exactitude que l'on eût cru que le peintre avait trouvé le secret de les animer. Ici, on voyait au plus haut du ciel un aigle portant un dieu[11]. Là, l'innocent Hylas repoussait une Naïade lascive[12]. Apollon maudissait ses mains criminelles et décorait sa lyre détendue d'une fleur d'hyacinthe nouvellement éclose[13].

*Lucien décrit les tableaux qui ornent une maison magnifique. Il explique ainsi pourquoi il se croit obligé de la décrire :*

**28**. — Serait-il possible, à la vue d'une maison vaste, magnifique, éclairée de toutes parts, tout étincelante d'or et comme fleurie de peintures de ne point désirer d'en faire la description ?... L'homme instruit qui considère les belles choses ne se contente pas de la jouissance des yeux ; il ne reste pas spectateur muet de ces beautés ; il essaie de son mieux de s'en pénétrer et de les exprimer par une parole reconnaissante... 21. Voyez la difficulté de l'entreprise : sans couleurs, sans figures, hors du

---

sa description d'une maison particulière, VI, 5, 4 : *pinacothecae, uti exhedrae amplis magnitudinibus sunt constituendae.*

9. Voir **245**. Sur la perfection du dessin au IVe s. d'après certaines stèles béotiennes où la peinture s'est effacée en le dévoilant, voir W. Vollgraff, *BCH*, 1902, p. 555 et G. Rodenwaldt, *Jahrb.*, 1913, *Anz.*, p. 64.

10. Sur ces grisailles ou camaïeux, voir **56** et **190**.

11. Sans doute *l'aigle enlevant Ganymède*, tableau que les Grecs avaient déjà introduit en Italie au temps de Plaute (*Menaechm.* I, 2, 34). Cf. Nonnos, *Dion* XII, 105 (Ganymède versant le nectar dans une coupe d'or). Voir Helbig, *Wandgemälde Campaniens*, n. 153-58 ; Nogara, *Le pitture murali*, p. XXXVII.

12. Voir Helbig, n. 1960, reproduit dans Springer-Michaelis, fig. 615.

13. Voir à Nikias. Ces tableaux étaient sans doute suspendus aux murs dans ces cadres à volets qu'on voit figurés sur les fresques de Pompéi et dont on a retrouvé au Fayoum des spécimens avec des restes des cordes qui les attachaient. Pour la preuve que Naples est bien le théâtre du *Satiricon*, cf. l'éd. de Pétrone de P. Fossatoro (Naples, 1912).

**29**. — *LONG. Pastor*. IV, 3 : Εἶχε δὲ καὶ ἔνδοθεν ὁ νεὼς Διονυσιακὰς γραφάς, Σεμέλην τίκτουσαν, Ἀριάδνην καθεύδουσαν, Λυκοῦργον δεδεμένον, Πενθέα διαιρούμενον. Ἐνῆσαν καὶ Ἰνδοὶ νικώμενοι καὶ Τυρρηνοὶ μεταμορφούμενοι· πανταχοῦ Σάτυροι πατοῦντες, πανταχοῦ Βάκχαι χορεύουσαι· οὐδ' ὁ Πὰν ἠμέλητο· ἐκαθέζετο δὲ καὶ αὐτὸς συρίζων ἐπὶ πέτρας, ὅμοιος ἐνδιδόντι κοινὸν μέλος καὶ τοῖς πατοῦσι καὶ ταῖς χορευούσαις.

---

1. Voici le sujet des huit tableaux décrits :

*1*. Persée et Andromède. — *2*. Meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre par Oreste et Pylade. — *3*. Apollon et Branchos. — *4*. Persée coupant la tête de Méduse. — *5*. Héphaistos poursuivant Athéna et naissance d'Erichthonios. — *6*. Orion, sur les épaules de Kédalion, allant de Lemnos vers le soleil levant. — *7*. Ulysse simulant la folie tandis que Palamède menace Télémaque. — *8*. Médée égorgeant ses enfants. Les descriptions de Lucien ressortent au même genre littéraire que les *ekphraseis* des Philostrate et de Callistrate.

2. On sait que, d'après la préface de Longus, les aventures de *Daphnis et Chloé* telles qu'il les raconte ne seraient que le développement du sujet d'un tableau qui était exposé à Lesbos au milieu d'un bois consacré aux Nymphes. Longus paraît avoir été lui-même prêtre de Dionysos à Mitylène (cf. *BCH.*, 1889, p. 431). — La description de tableaux devint, pour les romanciers, un thème traditionnel : Achille Tatius décrit plusieurs peintures dans ses *Amours de Clésiphon et de Leucippe* (I, 1 et III, 6-8) ; Héliodore, dans *Théagène et Chariclée*, celles qui ornent le palais du roi d'Ethiopie (IV, 9) ; Eumathios Makrembolitès, dans les livres II et III des *Aventures d'Hysminé et d'Hysminias*, retrace les peintures allégoriques qui décoraient un long mur de jardin (les mois et leurs produits) ; Nonnos, enfin, imagine les Tables du Destin comme une suite de peintures et décrit une partie des légendes qui y seraient figurées (XII, v. 35-115 ; il paraît penser à des monochromes rouges, v. 68, peints sur une suite de murs du Palais du Soleil, v. 35). Dès le Ier s., un sophiste esquissait la conception pythagoricienne de l'homme et du monde sous prétexte de décrire un tableau suspendu dans un temple de Kronos (*Cebetis tabula* éd. Praechter ; cf. une analyse, par Garnier, dans le *Recueil de l'Académie des Inscriptions*, t. XLVII.

3. Cette description nous est parvenue trop mutilée pour être reproduite. On en trouvera le texte dans l'éd. de Choricius par Boissonade, p. 156-64 et une traduction partielle dans E. Bertrand, *Un critique d'art dans l'antiquité* (1881), p. 352-61. Autant qu'on peut le reconnaître, il semble que les peintures décrites se divisent en trois séries contenant chacune plusieurs panneaux qui se suivent à la manière des polyptiques :

I. Amours des dieux : 1. Zeus, sous forme de taureau, enlevant Europe. — 2. Zeus, sous forme de pluie d'or, embrassant Danaé. — 3. Poséidon poursuivant Amymone. — 4. Apollon poursuivant Daphné. — 5. Aphrodite et Adonis.

II. Aventures de Thésée : 1. Thésée terrassant le Minotaure. — 2. Thésée et Ariane. — 3. Thésée endormi auprès de Phèdre. — 4. Phèdre écrivant à Hippolyte. — 5. Hippolyte chassant avec Daphné ou la *Nourrice châtiée*.

III. Scènes du siège de Troie : 1. Priam allant conclure la trêve avec Agamemnon. — 2. Duel de Ménélas et de Pâris. — 3. Hélène auprès de Pâris blessé.

4. Cf. *Joannis Gazaei Descriptio Tabulae Mundi* éd. E. Abel, Weidmann, 1882 ; Friedlander, Teubner, 1912 avec les remarques de P. Friedlaender, *Jahrb.*, 1912, *Anz.*, 1912, p. 46. Cette description a été mise en vers environ en 535.

Terminologie. — En réunissant ces textes sur la technique de la peinture antique, on a été amené à signaler la plupart des termes *techniques* qui la concernent. On achèvera d'en faire connaître la terminologie grecque en traduisant le paragraphe de l'*Onomasticon* de Pollux relatif à la peinture :

**30**. — VII, 126-7 : La peinture est un des arts de ce monde. L'artiste est dit γραφεύς, γραφικός, le verbe est γράφειν, l'adverbe γραφικῶς. On dit aussi ζωγραφία, ζωγράφος, ζωγραφεῖν, ζῶα ποιεῖν. L'art est dit μιμητική, ζωον, ποιητική, ὁμοιωτική, l'artiste μιμητής, l'œuvre μίμησις, μίμημα, ποίησις, ὁμοίωσις, γραφή ; les verbes sont γράφαι,

lieu lui-même, reconstituer de pareils tableaux : car c'est pauvre chose pour peindre que les mots [1].

*Longus décrit un groupe de peintures dionysiaques qui auraient orné un temple à Lesbos, entre Méthymna et Mitylène* [2] *:*

**29**. — Au dedans étaient peintes les histoires de Dionysos : Sémélé qui le mettait au monde, Ariane qui dormait, Lykourgos enchaîné, Penthée déchiré, les Indiens vaincus, les Tyrrhéniens changés en dauphins, partout des Satyres gaiement occupés au pressoir et à la vendange, partout des Bacchantes menant des danses. Pan n'y était point oublié ; mais, assis sur une roche, il jouait de sa double flûte, de telle sorte qu'il semblait qu'il donnât la cadence à la fois aux Bacchantes qui dansaient, et aux Satyres qui foulaient la vendange.

*Nous citerons en dernier lieu les peintures d'une maison de Gaza, sa patrie, que Choricius décrit au temps de Justinien* [3] *et celle d'une vaste mappemonde historiée, ornement de la même ville ou d'Antioche, que versifie Jean de Gaza* [4].

---

ποιῆσαι, μιμήσασθαι, ὁμοιῶσαι. L'œuvre peut être dite aussi bien εἰκών, εἰκασία, εἴκασμα. l'artiste εἰκαστικός ; l'adverbe est εἰκαστικῶς, le verbe εἰκάσαι. On peut encore appeler l'œuvre σκιαγραφία, et l'artiste σκιαγράφος et σκιαγραφικός ; l'adverbe est σκιαγραφικῶς, le verbe σκιαγραφεῖν. (Ajoutez εἰκονογράφος portraitiste, d'après **34**).

Les divisions de l'art sont l'ὑποτύπωσις (dessin), ὑπογραφή (esquisse ; en latin *liniamenta*), σκιαγραφή (mise des ombres, *adumbratio*), et l'instrument (ἐργαλεῖον) γραφὶς ἢ ὑπογραφὶς (deux espèces de poinçons ; Pollux, IV, 181 et X, 149, emploie ὑπογραφίς, en chirurgie au sens de lancette). Les matières (ὕλαι) sont πίνακες καὶ πινάκια (tableaux et tableautins en bois, surtout en buis πυξίον X, 59 ; cf. Artemid. I, 51 : πυξογραφεῖν), κηρός (cire), χρώματα (couleurs), φάρμακα (couleurs tirées de drogues), ἄνθη (pigments tirés de fleurs). C'est sans doute l'opposition que nous mettons entre couleurs chimiques et couleurs naturelles). Pour la cire on distingue τήξασθαι (la liquéfier), μίξασθαι (la mêler), χέασθαι (la verser) ; pour les couleurs (χρώματα), les broyer (κεράσασθαι), les mélanger (συμμίξασθαι), les fondre ensemble (συγχέασθαι) ; pour la ligne droite (γραμμή), la tirer (ἕλκυσαι) ; pour l'ombre, on dit σκιὰν ὑποτυπώσασθαι, σ. ὑπογράψασθαι, σ. ὑποβαλέσθαι, σ. περιενεγκεῖν, σ. ὑπερενεγκεῖν, ou encore χρῶσαι, ἐπιχρῶσαι, ἀποχρῶσαι (ombrer), ἄνθεσι φαιδρῦναι (parer de couleurs), χρᾶναι, ἐπιχρᾶναι, ἀποχρᾶναι (gratter, aplanir).

Ce sur quoi sont appuyés les tableaux pendant qu'on les peint est un appareil en bois à trois pieds qu'on appelle ὀκρίβας et κιλλίβας (chevalet. Cf Poll. X, 163 et Hesych. *s. v.*). Quant aux couleurs, ce sont les suivantes : ἀνδρείκελον (couleur de chair), ὄστρεον (pourpre), πράσινον (vert), κροκοειδές (jaune safran), κυανοῦν (bleu de lapis lazuli), κιννάβαρι (cinabre), ξανθόν (blond), φαιόν (brun), φλογόλευκον (blanc de feu), λευκόφαιον (blanc lumineux), λευκόν (blanc), μέλαν (noir), μελαμβαφές (noir foncé).

On peut ajouter les gloses qu'on trouve chez Hésychius : πίνακες. ἀναγραφαί, εἰκόνες. — πίναξ · ζωγραφία, ἱστορία, ἀναγραφή, περιοχή. Hésychius et Harpocration donnent comme diminutif πινάκιον) et dans l'*Etymologicum Magnum* : Ἐγκεκαυμένη, ἐζωγραφημένη · ἐπεὶ ἐγκαυσταὶ λέγονται οἱ ζωγράφοι οἱ διαγράφοντες τοὺς τοίχους. — La peinture murale se place sur un enduit de stuc dit κονίασις ou κονίαμα ; les stucateurs (οἱ τοὺς τοίχους παραχρίοντες sont appelés κονιάται (Pollux VII, 125 ; Suidas ; *s. v.* Athen. XI, 500 *e* : *Koniatès*, titre d'une comédie d'Alexis) ou κονιῶντες (λευκαίνοντες explique Hésychius, l'enduit étant généralement blanc, *albarium*). Le nom de τοιχογράφοι est donné par le Ps. Origène (*C. Marcion*, p. 331, Wetsten) et, peut-être par Diodore (cf. à *Démétrios* ; celui de τοιχογραφία par Stéphane de Byzance (cf. à *Pythéas*). — Sur cette terminologie, voir Boettiger, *Archaeologie der Malerei*, I (1811), p. 133-59.

## II

# ESTHÉTIQUE DE LA PEINTURE ANTIQUE

**31**. — *PLIN.* XXXV, 11 (5) : Tandem se ars ipsa distinxit, et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. Postea, deinde adjectus est splendor, alius hic quam lumen ; quod inter haec et umbram esset, appellaverunt *tonon* ; commissuras vero colorum et transitus *harmogen*.

**32**. — *ISID. Orig.*, XIX, 16 : Pictura est imago exprimens speciem alicujus rei... Pictura autem dicta quasi fictura. Estenim imago ficta non veritas... Paulatim sese ars ipsa distinxit, et invenit lumen atque umbras differentiasque colorum, unde et nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducunt, deinde coloribus implent tenentes ordinem inventae artis.

**33**. — *ARIST. Poet.*, VI, 15 (p. 462 Didot) : Παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα.

**34**. — *ARIST. Poet.*, XV, 10 (p. 469 Didot) : Ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφὴν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.

**35**. — *ARIST. Magn. mor.*, I, 1, 19 (20) (p. 145 Didot) : ... ἴσως γὰρ ἂν ἐν γραφικῇ εἴη τις ἀγαθὸς μιμητής, ὁρῶς δὲ οὐκ ἂν ἐπαινεθείη, ἂν μὴ τὸν σκοπὸν θῇ τὰ κάλλιστα μιμεῖσθαι.

**36**. — *ARIST. Polit.*, II, 15 (17) (p. 623 Didot) : Ἐπιμελὲς μὲν οὖν ἔστω τοῖς ἄρχουσι μηθὲν μήτε ἄγαλμα μήτε γραφὴν εἶναι τοιούτων πράξεων μίμησιν.

---

1. Voir **38**, **43**, **51**.

2. Cette *splendor* est sans doute l'ἄνθος de Philostrate, **52**. On a vu que la *sinopis* était une des couleurs qui la donnaient (cf. p. 11, n.).

3. En traduisant par *clair-obscur* et *demi-teinte*, nous rendons le sens tel qu'il semble résulter du contexte ; le sens exact de ἁρμογή est *jonction*, d'où *ajustement*, *harmonie*. Quant à τόνος, qui s'applique à tout ce qui est tendu et énergique — notamment, en musique, au temps fort, d'où ton, rythme — il est difficile de comprendre comment le mot a pu passer au sens de clair-obscur.

4. Isidore a eu évidemment le texte précédent de Pline sous les yeux. Il ajoute une étymologie absurde de *fucata*, dont on qualifiait la peinture à cause de l'éclat du vernis (cf. p. 17, n. 3) : *id est ficto quodam colore illito, nihil fidei et veritatis habentia.*

5. Ou *sur fond blanc*. Il s'agirait des monochromes sur marbre. Voir **190**.

*On réunit dans ce chapitre quelques textes qui feront voir ce que les anciens demandaient aux peintres et comment ils appréciaient leur art.*

*On lira plus loin* (**56**) *comment, selon Pline, la peinture a acquis ses divers perfectionnements ; voici l'idée générale qu'il se fait de sa formation :*

**31**. — Enfin l'art sortit de son chaos ; il découvrit la lumière et les ombres, et, par cette différence, les couleurs se firent ressortir l'une l'autre [1]. Plus tard vint s'y ajouter l'éclat, autre valeur encore que la lumière [2]. Ce qui est entre l'éclat et l'ombre, on l'appelle *clair-obscur* ; l'endroit où les deux couleurs se rencontrent et passent de l'une à l'autre *demi-teinte* [3].

**32**. — La peinture est une image qui rend l'apparence d'un objet qui dit peindre dit feindre. Toute image est fiction, non réalité... Peu à peu l'art sortit de son chaos ; il découvrit la lumière et les ombres et les différences des couleurs. C'est pourquoi, aujourd'hui encore, les peintres tracent d'abord certaines ombres et lignes de l'image future, puis les remplissent de couleurs, observant les règles d'un art perfectionné [4].

*On peut recueillir chez Aristote les éléments d'une théorie de la peinture.*

**33**. — (Après avoir signalé la différence entre Polygnote et Zeuxis comme peintres de mœurs **133**, Aristote déclare qu'aussitôt après le sujet ce qui importe dans la tragédie ce sont les mœurs). Il en est de même dans la peinture ; car, si l'on peint confusément, que ce soit avec les plus belles couleurs, on n'y prendra pas autant de plaisir qu'avec une image simplement peinte en blanc [5].

**34**. — Il nous faut imiter les bons peintres de portraits qui, lorsqu'ils veulent reproduire leurs propres traits, lors même qu'ils ne pensent qu'à une exacte ressemblance, se peignent en mieux.

**35**. — (On juge la vertu au bien, qui est sa fin propre) ; de même, en peinture, le meilleur copiste n'emportera l'éloge que s'il pose comme son but d'imiter ce qu'il y a de plus beau.

**36**. — (Il sera interdit de laisser voir aux jeunes gens des sculptures ou des peintures licencieuses.) Les magistrats auront soin de ce qu'on n'expose ni sculpture, ni peinture représentant des choses obscènes (si ce n'est auprès de ces divinités auxquelles la loi permet un culte qui admet la bouffonnerie) [6].

---

6. Voir encore les passages d'Aristote sur l'utilité de la γραφική, dans l'éducation (*Pol.*, VIII, 3) et sur la moralité dans l'art (**132-3**). On sait, par Élien (*H. V.* IV, 4) que, à Thèbes, une peine était infligée à tout artiste qui se serait permis de tracer des figures obscènes. Cf. **292**, n. — Une esquisse de l'histoire de l'esthétique chez les anciens a été donnée par Ed. Muller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* (Berlin, 1834).

**37**. — *ARIST. De anim. gen.*, II, 6 (p. 743 Didot) : Ἅπαντα δὲ ταῖς περιγραφαῖς διορίζεται πρότερον. ὕστερον δὲ λαμβάνει τὰ χρώματα καὶ τὰς μαλακότητας καὶ τὰς σκληρότητας ἀτεχνῶς, ὥσπερ ἂν ὑπὸ ζωγράφου τῆς φύσεως δημιουργούμενα· καὶ γὰρ οἱ γραφεῖς ὑπογράψαντες ταῖς γραμμαῖς, οὕτως ἐναλείφουσι τοῖς χρώμασι τὸ ζῷον.

**38**. — *ARIST. De Sensu*, 3 (p. 481 Didot) : Εἷς (τρόπος τῆς γενέσεως τῶν χρωμάτων) οὗτος· εἷς δὲ τὸ φαίνεσθαι δι' ἀλλήλων, οἷον ἐνίοτε οἱ γραφῆς ποιοῦσιν, ἑτέραν χρόαν ἐφ' ἑτέραν ἐναργεστέραν ἐπαλείφουσιν.

**39**. — *ARIST. Probl.*, XXIII, 6 (p. 230 Didot) : Γράφουσι γοῦν οἱ γραφεῖς τοὺς μὲν ποταμοὺς ὠχροὺς, τὴν δὲ θάλατταν κυανέαν.

**40**. — *ARIST. De audib.*, 801 (p. 657 Didot) : Καθάπερ οὖν καὶ ἐπὶ τῆς γραφῆς, ὅταν τις τοῖς χρώμασι τὸ μὲν ὅμοιον ποιήσῃ τῷ πόρρω, τὸ δὲ τῷ πλησίον, τὸ μὲν ἡμῖν ἀνακεχωρηκέναι δοκεῖ τῆς γραφῆς, τὸ δὲ προέχειν, ἀμφοτέρων αὐτῶν ὄντων ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας.

**41**. — *PLAT. Sophist.*, 23, p. 235 *e*-236 *b* : Μίαν μὲν τὴν εἰκαστικὴν ὁρῶν ἐν αὐτῇ τέχνην· Ἔστι δ' αὕτη μάλιστα, ὁπόταν κατὰ τὰς τοῦ παραδείγματος συμμετρίας τις ἐν μήκει καὶ πλάτει καὶ βάθει, καὶ πρὸς τούτοις ἔτι χρώματα ἀποδιδοὺς τὰ προσήκοντα ἑκάστοις, τὴν τοῦ μιμήματος γένεσιν ἀπεργάζεται.

. . . . . Οὔκουν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν. Εἰ γὰρ ἀποδιδοῖεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν, οἶσθ' ὅτι σμικρότερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ κάτω φαίνοιτ' ἄν διὰ τὸ τὰ μὲν πόρρωθεν, τὰ δ' ἐγγύθεν ὑφ' ἡμῶν ὁρᾶσθαι. Ἆρ' οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται;

. . . . . Τί δέ ; τὸ φαινόμενον μὲν διὰ τὴν ἐκ καλοῦ θέαν ἐοικέναι τῷ καλῷ, δύναμιν δὲ εἴ τις λάβοι τὰ τηλικαῦτα ἱκανῶς ὁρᾶν, ἐπείπερ φαίνεται, μέν ἔοικε δὲ οὔ, φάντασμα;...

Τοῦτο τοίνυν τὼ δύο ἔλεγον εἴδη τῆς εἰδωλοποιικῆς. εἰκαστικὴν καὶ φανταστικήν.

---

1. Voici quelques autres allusions à la peinture qu'on relève chez Aristote : *De anima*, III, 3 (p. 465, Didot : impression que font en peinture les choses terribles) ; *De part. an.*, I, 5 (p. 227, Didot : on admire la peinture même de l'objet le plus vil s'il a été représenté avec exactitude) ; *De Mem.*, 1 (p. 495, Didot : comparaison avec la peinture de l'impression que fait la réalité) ; *Eth. Nic.*, X, 9 (p. 130, Didot : ceux qui ne sont pas du métier doivent se contenter de constater si la peinture rend bien ce qu'elle a voulu figurer) ; *De an. hist.*, IV, 1 (p. 57 :

**37.** — (Le créateur) commence par dessiner tous les contours, puis il choisit les couleurs et les morbidesses et les duretés comme si le démiurge était un véritable peintre de la nature ; c'est, ainsi en effet, que les peintres, lorsqu'ils ont fait l'esquisse au dessin, donnent ses couleurs à l'être qu'ils veulent représenter.

**38.** — Voici une façon de donner leur valeur aux couleurs : elle consiste à les faire briller l'une par rapport à l'autre, comme les peintres le font parfois, en posant une autre teinte sur une teinte plus vive.

**39.** — (Les lacs sont d'un bleu plus clair que la mer, les cours d'eau plus clairs que les lacs.) Aussi les peintres peignent les fleuves en jaune (d'ocre), la mer en bleu (lapis lazuli).

**40.** — (Comme l'oreille distingue un même son suivant qu'il est émis de près ou de loin) de même, en peinture, quand quelqu'un présente sur le même tableau tel objet de loin, tel autre de près, le premier nous paraît comme reculer, le second comme avancer de la peinture, bien que tous deux soient peints sur une seule et même surface [1].

*Pour Platon la peinture doit être une imitation exacte des proportions et des couleurs.*

**41.** — *L'étranger*. Je distingue d'abord dans l'art d'imiter celui de copier. Or, copier, c'est reproduire les proportions du modèle en longueur, largeur et profondeur ; c'est, en outre, ajouter à chaque partie du dessin les couleurs appropriées à chacune, de façon à obtenir une imitation parfaite. (*Théétète*. Quoi donc ! Est-ce que tous ceux qui imitent ne s'efforcent pas de faire la même chose ?) *L'étranger*. Non, pas ceux du moins qui peignent ou sculptent en grand. Tu sais bien que, s'ils donnaient leurs véritables proportions aux belles figures qu'ils représentent, les parties supérieures nous paraîtraient trop petites, les inférieures trop grandes, parce que nous voyons les unes de loin et les autres de près. Aussi nos artistes d'aujourd'hui, sans s'inquiéter de la vérité, mesurent-ils les proportions de leurs figures non sur la réalité, mais sur l'apparence [2]. — (*Théétète*. C'est, en effet, ainsi qu'ils procèdent. Or, cette première sorte d'imitation n'est-il

---

les anatomistes se servent aux dissections de tableaux anatomiques, tableaux avec ζωγραφικὴ, σκιαγραφία, d'après Apollonios de Kition, p. 3, éd. Schœne). Voir encore **5**, n. et, sur le dédain d'Aristote pour les *primitifs*, **84-5**.

2. Ceci est sans doute une allusion à Apollodoros et aux peintres qui, avec lui, donnèrent pour la première fois toute leur valeur à la perspective voir **40** et **193**. Le dialogue du *Sophiste*, suite du *Théétète*, a été composé vers 370, mais est censé avoir été tenu vers 420.

**42**. — *PLAT. Polit.*, IV, p. 420 *c* : Ὥσπερ οὖν ἄν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντας γράφοντας προσελθών τις ἔψεγε λέγων, ὅτι οὐ τοῖς καλλίστοις τοῦ ζῴου τὰ κάλλιστα φάρμακα προστίθεμεν· οἱ γὰρ ὀφθαλμοί, κάλλιστον ὄν, οὐκ ὀστρείῳ ἐναλήλιμμένοι εἶεν, ἀλλὰ μέλανι· μετρίως ἂν ἐδοκοῦμεν πρὸς αὐτὸν ἀπολογεῖσθαι λέγοντες, ὦ θαυμάσιε, μὴ οἷον δεῖν ἡμᾶς οὕτω καλοὺς ὀφθαλμοὺς γράφειν, ὥστε μηδὲ ὀφθαλμοὺς φαίνεσθαι, μηδ' αὖ τἆλλα μέρη, ἀλλ' ἄθρει, εἰ τὰ προσήκοντα ἑκάστοις ἀποδιδόντες τὸ ὅλον καλὸν ποιοῦμεν.

**43**. — *DIONYS. HALIC. De Isaeo jud.*, 4 : Εἰσὶ δή τινες ἀρχαῖαι γραφαί, χρώμασι μὲν εἰργασμέναι ἁπλῶς, καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς, καὶ πολὺ τὸ χαρίεν ἐν ταύταις ἔχουσαι· αἱ δὲ μετ' ἐκείνας, εὔγραμμοι μὲν ἧττον, ἐξειργασμέναι δὲ μᾶλλον, σκιᾷ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι, καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι.

**44** *a*. — *CICER. Acad.*, II, 7 : Quam multa vident pictores, in umbris et in eminentia, quae nos non videmus?

**44** *b*. — *CICER. Orat.*, 11 : In picturis alios horrida, inculta, abdita, et opaca ; contra, alios nitida, laeta, collustrata delectant.

**45**. — *HORAT. Ars Poet.*, 9-11 :

...Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim.

361-4 : Ut pictura, poesis ; erit quae, si propius stes,
Te capiet magis, et quaedam, si longius abstes ;

---

1. Sur la *phantastikè* et les *phantasiai*, œuvres et peintures d'imagination, voir p. 24, n. 2. On retrouvera la même discussion sur les rôles respectifs de l'imitation et de l'invention dans la peinture chez Philostrate, **52**.

2. Trad Saisset *Œuvres de Platon*, IV, p. 69 légèrement modifiée. Les idées de l'école de Socrate sur la peinture sont encore exprimées dans le dialogue du philosophe avec Parrhasios Xen. *Mem.*, III, 10 qu'on trouvera au n° **261**.

3. Il doit s'agir de l'école de Polygnote.

4. Cicéron revient dans le *De orat.* III, 7, 26, sur cette idée, les genres les plus divers peuvent plaire en peinture : *una fingendi est ars, in qua praestantes fuerunt Myro, Polycletus, Lysippus... una est ars ratioque picturae dissimilique tamen*

pas juste, puisqu'elle ressemble à l'objet, de l'appeler une copie ? — Oui. — Et cette partie de l'art d'imiter, ne faut-il pas l'appeler, comme nous l'avons déjà dit, l'art de copier ? — Il faut l'appeler ainsi. — *L'étranger.* Mais quoi ! ce qui paraît ressembler au beau, parce que la perspective a été ménagée en vue du beau, mais qui, dès qu'on a la liberté de le considérer à loisir, ne ressemble plus à l'objet dont il est l'image, comment l'appellerons-nous ? Puisqu'il paraît ressembler réellement, n'est-ce pas un fantôme ? — (En effet. — N'est-ce donc pas là une partie considérable de la peinture et, en général, de l'art d'imiter ? Incontestablement. Et l'art qui produit, au lieu d'une copie fidèle, un fantôme, ne serait-il pas très exactement nommé fantasmagorie [1] ? — Sans doute.) Voilà donc les deux espèces de l'art de faire des simulacres dont je parlais, l'art de copier et la fantasmagorie [2].

**42**. — C'est comme si quelqu'un, nous trouvant à peindre des figures d'hommes, nous faisait un reproche de ce que nous ne mettrions pas les plus belles couleurs aux plus beaux endroits de la figure ; de ce que les yeux, quoique la plus belle partie, ne seraient pas coloriés en rouge, mais en noir. Il semble que nous pourrions nous justifier assez bien en disant : mais, mon cher, il ne s'agit pas pour nous de peindre des yeux tellement beaux qu'ils ne paraissent plus des yeux, et ainsi des autres parties ; regarde donc si, en donnant à chacune la couleur qui lui convient, nous n'avons pas produit un bel ensemble.

*On citera encore les appréciations sur la peinture qu'on trouve chez Denys d'Halicarnasse :*

**43**. — On possède des peintures anciennes dont le coloris est travaillé avec la plus grande simplicité et qui, dans les tonalités, ne présentent aucune variété ; mais les lignes sont dessinées à la perfection prêtant à ces œuvres un grand charme [3]. Cette pureté du dessin s'est peu à peu perdue ; sa place fut prise par une technique plus savante, par une différenciation adroite de la lumière et de l'ombre et par toutes les ressources de ce riche coloris auquel ces peintures doivent leur effet.

*chez Cicéron :*

**44** *a*. — Combien de finesses, insaisissables pour notre œil, les peintres ne voient-ils pas dans les ombres et le modelé ?

**44** *b*. — Dans les peintures les uns se plaisent aux ouvrages sauvages, désordonnés, enfoncés et chargés d'ombres ; les autres aux ouvrages brillants, gais, ornés des plus belles couleurs [4].

---

*inter se Zeuxis, Aglaophon, Apelles, neque eorum quisquam est, cui quidquam in arte sua deesse videatur.* — On sait que Cicéron, plaidant contre Chrysogonus ou Verrès (*Pro Roscio* et *De Signis*) ou philosophant (*Paradoxa*, V, 2), affectait de mépriser les arts ; il n'en ornait pas moins ses exèdres de tableaux (*Ep. ad Gall.* 124).

Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Judicis argutum quae non formidat acumen
Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.

**46**. — *QUINTIL.* VII, 10, 9 : Nam quis pictor omnia, quae in rerum natura sunt, adumbrare dedicit.

**47**. — *QUINTIL.* VIII, 5, 26 : Nec pictura, in qua nihil circumlitum est, eminet : ideoque artifices, etiam quum plura in unam tabulam opera contulerunt, spatiis distinguunt, ne umbrae in corpora cadant.

**48**. — *QUINTIL.* X, 2, 6 : Quemadmodum quidam pictores in id solum student ut describere tabulas mensuris ac lineis sciant ; turpe etiam illud est, contentum esse id consequi, quod imiteris.

**49**. — *QUINTIL.* XI, 3, 67 : Quum pictura, tacens opus, et habitus semper ejusdem, sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur.

**50**. — *PLUT. De tranquil. an.*, 15 : Δεῖ δ'ὥσπερ ἐν πινακίῳ χρωμάτων ἐν τῇ ψυχῇ τῶν πραγμάτων τὰ φαιδρὰ καὶ λαμπρὰ προβάλλοντας, ἀποκρύπτειν τὰ σκυθρωπὰ καὶ πιέζειν· ἐξαλεῖψαι γὰρ οὐκ ἔστι παντὰ πασιν οὐδ' ἀπαλλαγῆναι.

**51**. — *PLUT. Quaest. de Arati signis*, 2 : Ὃν γὰρ τρόπον οἱ ζωγράφοι ἀντρώδεις τόπους γράφοντες φωτὶ τραχύνουσι τὴν ὄψιν, ἅτε φύσει τοῦ μὲν λαμπροῦ προβάλλοντος ἔξω καὶ διωθοῦντος τὴν φαντασίαν, τοῦ δὲ μέλανος ὑποσκιάζειν καὶ βαθύνεσθαι δοκοῦντος . . . . . πέφυκε γὰρ πάντα τὰ διὰ τῶν μελάνων ὁρώμενα κοιλότητος φαντασίαν παρέχειν· καὶ γὰρ καὶ οἱ ζωγράφοι, ὅσα μὲν βούλονται προσεχῆ δεικνύναι, τῷ λευκῷ ἀπογράφουσιν, ὅσα δὲ κοῖλα καὶ ἐν βάθει, τῷ μέλανι.

---

1. Ailleurs Horace loue la passion des Grecs pour les belles peintures : *Suspendit picta voltum mentemque tabella* (*Ep.* II, 1, 97).

2. Cf. XII, 9, 8 : *tenuiora extrinsecus adductis ea rebus circumliniunt.* Il ne s'agit pas ici de la *circumlitio* des statues **379**. Quintilien atteste ailleurs la vogue des *primitifs*, **86**.

3. Dans ce passage obscur, Quintilien semble viser des copistes dont tout l'art serait de savoir *mettre au carreau.*

4. Contrairement à Quintilien, Sénèque ne veut pas qu'on admette la peinture au nombre des arts libéraux, *Ep. mor.* 88, 18 ; cf. 16, 8 ; 58, 19 ; 97, 2.

*chez Horace :*

**45**. ...Aux peintres et aux poètes appartient toujours un droit égal à tout oser. Nous le savons et, cette liberté, nous la revendiquons (pour nous, poètes) et la concédons (aux peintres) tour à tour.

La poésie est comme un tableau : tel te plaira davantage vu de près, tel autre, si tu le regardes de loin; celui-ci aime un demi-jour, celui-là demande à être vu en pleine lumière, sans craindre l'œil perçant d'un juge ; tel sut plaire une fois, tel dix fois saura plaire [1].

*chez Quintilien :*

**46**. — Quel peintre a appris à figurer tout ce qui se rencontre dans la nature ?

**47**. — Nulle peinture, où rien n'est mis en valeur [2], ne saurait briller : c'est pourquoi les artistes, lors même qu'ils ont disposé de nombreuses figures sur un seul tableau, les séparent par des intervalles suffisants pour que l'ombre de l'un ne tombe pas sur le corps de l'autre.

**48**. — Bien que certains peintres bornent leur effort à pouvoir diviser leurs tableaux par lignes et suivant les dimensions, il est honteux de ne faire que copier ce que l'on veut imiter [3].

**49**. — Toute muette que soit la peinture et bien que son apparence soit toujours la même, elle sait pénétrer si bien les sentiments les plus intimes que, parfois, elle semble dépasser même la puissance de la parole [4].

*chez Plutarque :*

**50**. — Il faut donc mettre au premier plan, dans ses pensées, les événements radieux et brillants, comme on fait dans un tableau pour les couleurs, et cacher, rejeter au fond tout ce qui est sombre, puisqu'il n'est pas possible de l'effacer et de s'en débarrasser tout à fait.

**51**. — De même les peintres, quand ils peignent des grottes, les mettent en relief par un effet de lumière; car il est dans la nature de la lumière de faire saillir et apparaître les objets, tandis que la couleur noire semble produire un effet d'ombre et de profondeur.....
en effet, tout ce que l'on voit à travers du noir a un aspect concave; c'est pourquoi les peintres, quand ils veulent donner du relief à un objet, le peignent en blanc; quand ils veulent obtenir un effet de creux et de profondeur, ils le peignent en noir [5].

---

5. En tête de sa *Vie d'Alexandre*, Plutarque avertit qu'il laissera de côté les faits secondaires ne mettant en lumière que les traits essentiels ainsi que font les peintres de portraits : ὥσπερ οἱ ζωγράφοι τὰς ὁμοιότητας ἀπὸ τοῦ προσώπου καὶ τῶν περὶ τὴν ὄψιν εἰδῶν, οἷς ἐμφαίνεται τὸ ἦθος, ἀναλαμβάνουσιν ἐλάχιστα τῶν λοιπῶν μερῶν φροντίζοντες (*Alex.* 1).

**52.** — *PHILOSTR. Vita Apoll.*, II, 20 : Χαλκοῖ γὰρ πίνακες ἐγκεκρότηνται τοίχῳ ἑκάστῳ, γεγραμμένοι τὰ Πώρου τε καὶ Ἀλεξάνδρου ἔργα· γεγράφαται δὲ ὀρειχάλκῳ καὶ ἀργύρῳ καὶ χρυσῷ καὶ χαλκῷ μέλανι ἐλέφαντες, ἵπποι, στρατιῶται, κράνη, ἀσπίδες, λόγχαι δὲ καὶ βέλη καὶ ξίφη σιδήρου πάντα, καὶ ὥσπερ λόγος εὐδοκίμου γραφῆς, οἷον εἰ Ζεύξιδος εἴη τί ἢ Πολυγνώτου τε καὶ Εὐφρανόρος, οἱ τὸ εὔσκιον ἠσπάσαντο καὶ τὸ ἔμπνουν καὶ τὸ ἐσέχον τε καὶ ἐξέχον, οὕτως, φασί, κἀκεῖ διαφαίνεται, καὶ ξυντετήκασιν αἱ ὕλαι καθάπερ χρώματα.

*Ibid.*, 22 : Ὃν δὲ διέτριβεν ἐν τῷ ἱερῷ χρόνον, πολὺς δὲ οὗτος ἐγένετο, ἐστ' ἂν ἀγγελθῇ τῷ βασιλεῖ ξένους ἥκειν, " ὦ Δάμι, " ἔφη ὁ Ἀπολλώνιος, " ἔστι τι γραφική; " " εἴ γε, " εἶπε, " καὶ ἀλήθεια. " " πράττει δὲ τί ἡ τέχνη αὕτη; " " τὰ χρώματα " ἔφη, " ξύγκε ῥάννυσιν, ὁπόσα ἐστι, τὰ κυανᾶ τοῖς βατραχείοις καὶ τὰ λευκὰ τοῖς μέλασι καὶ τὰ πυρσὰ τοῖς ὠχροῖς. " " ταυτὶ δέ, " ἦ δ' ὅς, " ὑπὲρ τίνος μιγνυσιν; οὐ γὰρ ὑπὲρ μόνου τοῦ ἄνθους, ὥσπερ αἱ κήριναι. " " ὑπὲρ μιμήσεως, " ἔφη, " καὶ τοῦ κύνα τε ἐξεικάσαι καὶ ἵππον καὶ ἄνθρωπον καὶ ναῦν καὶ ὁπόσα ὁρᾷ ὁ ἥλιος· ἤδη δὲ καὶ τὸν ἥλιον αὐτὸν ἐξεικάζει τοτὲ μὲν ἐπὶ τεττάρων ἵππων, οἷος ἐνταῦθα λέγεται φαίνεσθαι, τοτὲ δ' αὖ καὶ διαπυρσεύοντα τοῦ οὐρανοῦ, πειδὰν αἰθέρα ὑπογράφῃ καὶ θεῶν οἶκον. " " μίμησις οὖν ἡ γραφική, ὦ Δάμι; " " τί δὲ ἄλλο; " εἶπεν, " εἰ γὰρ μὴ τοῦτο πράττοι, γελοία δόξει χρώματα ποιοῦσα εὐήθως. " " τὰ δ' ἐν τῷ οὐρανῷ, " ἔφη, " βλεπόμενα, ἐπειδὰν αἱ νεφέλαι διασπασθῶσιν ἀπ' ἀλλήλων, τοὺς κευταύρους καὶ τραγελάφους καί, νὴ Δί, οἱ λύκοι τε καὶ οἱ ἵπποι, τί φήσεις; ἆρ' οὐ μιμητικῆς εἶναι ἔργα; " " ἔοικεν, " ἔφη. " ζωγράφος οὖν ὁ θεός, ὦ Δάμι, καὶ καταλιπὼν τὸ πτηνὸν ἅρμα, ἐφ' οὗ πορεύεται διακοσμῶν τὰ θεῖά τε καὶ ἀνθρώπεια, κάθηται τότε ἀθύρων τε καὶ γράφων ταῦτα, ὥσπερ οἱ παῖδες ἐν τῇ ψάμμῳ; " ἠρυθρίασεν ὁ Δάμις ἐς οὕτως ἄτοπον ἐκπεσεῖν δόξαντος τοῦ λόγου. οὐχ ὑπεριδὼν οὖν αὐτὸν ὁ Ἀπολλώνιος, οὐδὲ γὰρ πικρὸς πρὸς τὰς ἐλέγξεις ἦν, " ἀλλὰ μὴ τοῦτο, " ἔφη, " βούλει λέγειν, ὦ Δάμι, τὸ ταῦτα μὲν ἄσημά τε καὶ ὡς ἔτυχε κατὰ τοῦ οὐρανοῦ φέρεσθαι τόγε ἐπὶ τῷ θεῷ, ἡμᾶς δὲ φύσει τὸ μιμητικὸν ἔχοντας ἀναρρυθμίζειν τε αὐτὰ καὶ ποιεῖν; " " μᾶλλον, " ἔφη, " τοῦτο ἡγώμεθα, ὦ Ἀπολλώνιε, πιθανώτερον γὰρ καὶ πολλῷ βέλτιον. " " διττὴ ἄρα ἡ μιμητική, ὦ Δάμι, καὶ τὴν μὴν ἡγώμεθα οἵαν τῇ χειρὶ ἀπομιμεῖσθαι καὶ τῷ νῷ, γραφικὴν δὲ εἶναι ταύτην, τὴν δ' αὖ μόνῳ τῷ νῷ εἰκάζειν. " " οὐ διττήν, " ἔφη ὁ Δάμις, " ἀλλὰ τὴν μὲν τελεωτέραν ἡγεῖσθαι προσήκει γραφικήν γε οὖσαν, ἣ δύναται καὶ τῷ νῷ καὶ τῇ χειρὶ

---

1. Sur Philostrate comme critique d'art, voir l'introduction de A. Bougot dans sa traduction (*Une galerie antique*, 1881) et E. Bertrand, *Un critique d'art dans l'antiquité* (1881).

*Le plus ancien des critiques d'art*[1], *Philostrate, a exposé ses idées sur la peinture à deux reprises. Dans la* Vie d'Apollonios de Tyane *il suppose Apollonios, s'arrêtant aux portes de Taxila, la capitale de Porus, dans un sanctuaire dont les murailles étaient ornées de plaques d'airain où l'on voyait représentés les exploits de Porus et d'Alexandre.*

**52**. — Les éléphants, les chevaux, les soldats, les casques, les boucliers étaient en orichalque [2], en argent, en or, en airain noir ; les lances, les javelots, les épées en fer. On y remarquait tous les caractères des chefs-d'œuvres de Zeuxis, de Polygnote et d'Euphranor : harmonieuse distribution des ombres, vie des figures, science du relief et des enfoncements, tout cela se retrouve dans ces sculptures, où le mélange des métaux produisait tous les effets des couleurs.

*C'est là qu'Apollonios discute avec son disciple Damis l'objet de la peinture :*

Cependant il dit à Damis : « Crois-tu qu'il y ait un art de peindre ? — Oui, s'il y a une vérité. — Et que fait cet art ? — Il mêle les couleurs entre elles, le bleu avec le vert, le blanc avec le noir, le rouge avec le jaune. — Et pourquoi les peintres font-ils ce mélange ? est-ce seulement pour donner à leurs tableaux de l'éclat, comme font les femmes qui se fardent ? — C'est pour mieux imiter, pour mieux reproduire, par exemple, un chien, un cheval, un homme, un vaisseau et tout ce qu'éclaire le Soleil. La peinture va même jusqu'à représenter le Soleil, tantôt monté sur ses quatre chevaux, comme on dit qu'il apparaît ici, tantôt embrasant le ciel de ses rayons, et colorant l'éther et les demeures des Dieux. — La peinture est donc l'art d'imiter ? — Pas autre chose. Si elle n'était pas cela, elle ne ferait qu'un ridicule amas de couleurs assemblées au hasard. — Ce que nous voyons dans le ciel, alors que les nuages, se séparant, forment des centaures, des chimères, et même, par Zeus ! des loups et des chevaux, ne sont-ce pas là des œuvres d'imitation ? — Apparemment. — Dieu est donc peintre, Damis ? il quitte donc le char ailé sur lequel il s'en va réglant toutes les choses divines et humaines, pour s'amuser à peindre des bagatelles, comme des enfants sur le sable ? » [3]. Damis rougit en voyant à quelle absurde conséquence aboutissait sa proposition. Cependant Apollonios ne le reprit point avec dédain, car il n'avait rien d'amer dans la discussion. « Ne veux-tu pas dire plutôt, Damis, que ces nuages courent au hasard à travers le ciel, sans rien représenter, du moins sans que Dieu en ait voulu faire des images, et que c'est nous, portés comme nous sommes à l'imitation, qui imaginons et créons ces images ? — C'est plutôt cela, Apollonios : c'est bien plus vrai-

---

2. Alliage de cuivre et de zinc qui donnait un métal très brillant. Une inscr. mentionne un *typum aurochalcinum Solis*, C. I. L., XIII, 5261.

3. Cette comparaison du démiurge avec un peintre se trouve déjà chez Aristote.

ἐξεικάσαι, τὴν δὲ ἑτέραν ἐκείνης μόριον, ἐπειδὴ ξυνίησι μὲν καὶ μιμεῖται τῷ νῷ καὶ μὴ γραφικός τις ὤν, τῇ χειρὶ δὲ οὐκ ἂν ἐς τὸ γράφειν αὐτὰ χρήσαιτο. " "ἆρα, " ἔφη, " ὦ Δάμι, πεπηρωμένος τὴν χεῖρα ὑπὸ πληγῆς τινος ἢ νόσου;" " μὰ Δί, " εἶπεν, " ἀλλ' ὑπὸ τοῦ μήτε γραφίδος τινὸς ἧφθαι, μήτε ὀργάνου τινὸς ἢ χρώματος, ἀλλ' ἀμαθῶς ἔχειν τοῦ γράφειν. " " οὐκοῦν, " ἔφη, " ὦ Δάμι, ἄμφω ὁμολογοῦμεν μιμητικὴν μὲν ἐκ φύσεως τοῖς ἀνθρώποις ἥκειν, τὴν γραφικὴν δὲ ἐκ τέχνης. Τουτὶ δ' ἂν καὶ περὶ τὴν πλαστικὴν φαίνοιτο. Τὴν δὲ δὴ ζωγραφίαν αὐτὴν οὔ μοι δοκεῖς μόνον τὴν διὰ τῶν χρωμάτων ἡγεῖσθαι, καὶ γὰρ ἓν χρῶμα ἐς αὐτὴν ἥρκεσε τοῖς γε ἀρχαιοτέροις τῶν γραφέων καὶ προϊοῦσα τεττάρων εἶτα πλειόνων ἥψατο, ἀλλὰ καὶ γραμμὴν καὶ τὸ ἄνευ χρώματος, ὃ δὴ σκιᾶς τε ξύγκειται καὶ φωτός, ζωγραφίαν προσήκει καλεῖν· καὶ γὰρ ἐν αὐτοῖς ὁμοιότης τε ὁρᾶται εἶδός τε καὶ νοῦς καὶ αἰδὼς καὶ θρασύτης, καίτοι χηρεύει χρωμάτων ταῦτα, καὶ οὔτε αἷμα ἐνσημαίνει οὔτε κόμης τινὸς ἢ ὑπήνης ἄνθος, ἀλλὰ μονοτρόπως ξυνταθέμενα τῷ τε ξανθῷ ἀνθρώπῳ ἔοικε καὶ τῷ λευκῷ, κἂν τούτων τινὰ τῶν Ἰνδῶν λευκῇ τῇ γραμμῇ γράψωμεν, μέλας δήπου δόξει, τὸ γὰρ ὑπόσιμον τῆς ῥινὸς καὶ οἱ ὀρθοὶ βόστρυχοι καὶ ἡ περιττὴ γένυς καὶ ἡ περὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς οἷον ἔκπληξις μελαίνει τὰ ὁρώμενα καὶ Ἰνδὸν ὑπογράφει τοῖς γε μὴ ἀνοήτως ὁρῶσιν. Ὅθεν εἴποιμ' ἂν καὶ τοὺς ὁρῶντας τὰ τῆς γραφικῆς ἔργα μιμητικῆς δεῖσθαι· οὐ γὰρ ἂν ἐπαινέσειέ τις τὸν γεγραμμένον ἵππον ἢ ταῦρον μὴ τὸ ζῷον ἐνθυμηθεὶς ᾧ εἴκασται, οὐδ' ἂν τὸν Αἴαντά τις τὸν Τιμομάχου ἀγασθείη, ὃς δὴ ἀναγέγραπται αὐτῷ μεμηνώς, εἰ μὴ ἀναλάβοι τι ἐς τὸν νοῦν Αἴαντος εἴδωλον καὶ ὡς εἰκὸς αὐτὸν ἀπεκτονότα τὰ ἐν τῇ Τροίᾳ βουκόλια καθῆσθαι ἀπειρηκότα, βουλὴν ποιούμενον καὶ ἑαυτὸν κτείναι. Ταυτὶ δέ, ὦ Δάμι, τὰ τοῦ Πώρου δαίδαλα μήτε χαλκευτικῆς μόνον ἀποφαινώμεθα, γεγραμμένοις γὰρ εἴκασται, μήτε γραφικῆς, ἐπειδὴ ἐχαλκεύθη, ἀλλ' ἡγώμεθα σοφίσασθαι αὐτὰ γραφικόν τε καὶ χαλκευτικὸν ἕνα ἄνδρα, οἷον δή τι παρ' Ὁμήρῳ τὸ τοῦ Ἡφαίστου περὶ τὴν τοῦ Ἀχιλλέως ἀσπίδα ἀναφαίνεται. μεστὰ γὰρ καὶ ταῦτα ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, καὶ τὴν γῆν ἡματῶσθαι φήσεις χαλκῆν οὖσαν."

**53**. — *PHILOSTR. Imag. Prooemium* 294-6 K : [1] Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ καὶ σοφίαν, ὁπόση ἐς ποιητὰς ἥκει — φορὰ γὰρ ἴση ἀμφοῖν ἐς τὰ τῶν ἡρώων ἔργα καὶ εἴδη — ξυμμετρίαν τε οὐκ ἐπαινεῖ, δι' ἣν καὶ λόγου ἡ τέχνη ἅπτεται. Καὶ βουλομένῳ μὲν σοφίζεσθαι θεῶν τὸ εὕρημα διά τε τὰ ἐν γῇ εἴδη, ὁπόσα τοὺς λειμῶνας αἱ Ὧραι γράφουσι, διά τε τὰ ἐν οὐρανῷ φαινόμενα, βασανίζοντι δὲ τὴν γένεσιν τῆς τέχνης μίμησις μὲν

1. Voir plus haut **5**.
2. Sur ce peintre, contemporain de César, voir plus bas.

semblable et plus conforme à la raison. — Il y a donc deux imitations, Damis, l'une qui consiste à représenter les objets à la fois avec l'esprit et avec la main, c'est la peinture ; l'autre par laquelle l'esprit seul les représente ? — Il n'y en a pas deux, dit Damis : il n'y en a qu'une, laquelle est complète et s'appelle la peinture ; c'est celle qui peut représenter les objets à la fois avec l'esprit et avec la main. L'autre n'est qu'une partie de celle-ci : c'est par elle que, sans être peintre, on conçoit et l'on se représente des figures ; mais on serait incapable de les tracer avec la main. — Est-ce parce que l'on est manchot ou estropié ? — Nullement, mais parce que l'on n'a jamais touché ni crayon, ni pinceau, ni couleurs, et qu'on n'a pas étudié la peinture. — Donc, Damis, nous sommes d'accord sur ce point que le génie de l'imitation vient de la nature, et la peinture, de l'art. Ce que nous avons dit pourrait de même s'appliquer à la sculpture. La peinture elle-même n'est pas toute, selon vous, je pense, dans le mélange des couleurs : car une seule couleur suffisait aux peintres anciens ; ce n'est que plus tard qu'on en a employé quatre, puis un plus grand nombre [1]. D'ailleurs, un dessin où sont marqués l'ombre et la lumière, même sans l'emploi des couleurs, n'est-ce pas de la peinture ? Dans de tels dessins, en effet, on voit la ressemblance, la figure, le caractère, la modestie ou la hardiesse : cependant la couleur y fait défaut, le teint n'y est pas représenté, ni le luisant de la chevelure ou de la barbe ; avec une seule et même teinte le basané et le blanc se trouvent figurés. Par exemple, n'employons que le blanc pour peindre cet Indien, il paraîtra cependant noir : le nez camard, les cheveux crépus, les joues saillantes et une certaine expression dans les yeux, tout cela noircit les traits que l'on voit blancs et représente un Indien à tout œil un peu exercé. Aussi dirais-je volontiers que celui qui regarde un tableau doit avoir, lui aussi, la faculté d'imiter. On ne saurait, en effet, donner des éloges à une peinture figurant un cheval ou un taureau, si l'on ne se représente l'animal ainsi peint. Le moyen d'admirer l'*Ajax furieux* de Timomachos [2], si on ne le voit en esprit, après le massacre des troupeaux près de Troie, assis, désespéré, tout plein de la pensée du suicide ? Quant à ces bas-reliefs de Porus, nous ne les classerons exclusivement ni parmi les sculptures, car on les dirait peints, ni parmi les peintures, car ils sont en métal ; mais nous dirons que leur auteur était à la fois un peintre et un sculpteur. Il me fait penser à l'Héphaistos d'Homère, et son œuvre me rappelle le bouclier d'Achille : là aussi l'on voit des hommes qui tuent et des hommes qui meurent, et l'airain représente une terre ensanglantée [3]. »

*L'Avant-propos de ses* Tableaux *contient encore quelques-unes des idées de Philostrate sur la peinture :*

**53.** — Ne pas aimer la peinture, c'est mépriser la réalité même, c'est mé-

3. Trad. modifiée de A. Chassang, *Vie d'Apollonius de Tyane* (1862).

εὕρημα πρεσβύτατον καὶ ξυγγενέστατον τῇ φύσει· εὗρον δὲ αὐτὴν σοφοὶ ἄνδρες τὸ μὲν ζωγραφίαν, τὸ δὲ πλαστικὴν φήσαντες. (2) Πλαστικῆς μὲν οὖν πολλὰ εἴδη — καὶ γὰρ αὐτὸ τὸ πλάττειν καὶ ἡ ἐν τῷ χαλκῷ ῥύσις καὶ οἱ ξέοντες
10 τὴν λυγδίνην ἢ τὴν παρίαν λίθον καὶ ὁ ἐλέφας καὶ νὴ Δία ἡ γλυφικὴ πλαστική — ζωγραφία δὲ ξυμβέβληται μὲν ἐκ χρωμάτων, πράττει δὲ οὐ τοῦτο μόνον, ἀλλὰ καὶ πλείω σοφίζεται ἀπὸ τούτου [τοῦ] ἑνὸς ὄντος ἢ ἀπὸ τῶν πολλῶν <ἡ> ἑτέρα τέχνη. Σκιάν τε γὰρ ἀποφαίνει καὶ βλέμμα γινώσκει ἄλλο μὲν τοῦ μεμηνότος, ἄλλο δὲ τοῦ ἀλγοῦντος ἢ χαίροντος. Καὶ αὐγὰς ὀμμάτων
15 ὁποῖαί εἰσιν ὁ πλαστικὸς μὲν τις ἥκιστα ἐργάζεται, χαροπὸν δὲ ὄμμα καὶ γλαυκὸν καὶ μέλαν γραφικὴ οἶδε, καὶ ξανθὴν κόμην οἶδε καὶ πυρσὴν καὶ ἠλιῶσαν καὶ ἐσθῆτος χρῶμα καὶ ὅπλων, θαλάμους τε καὶ οἰκίας καὶ ἄλση καὶ ὄρη καὶ πηγὰς καὶ τὸν αἰθέρα, ἐν ᾧ ταῦτα. (3) Ὅσοι μὲν οὖν κράτος ἥραντο τῆς ἐπιστήμης καὶ ὅσαι πόλεις καὶ ὅσοι βασιλεῖς ἔρωτι ἐς αὐτὴν ἐχρήσαντο, ἄλλοις τε
20 εἴρηται καὶ Ἀριστοδήμῳ τῷ ἐν Καρίᾳ, ὃν ἐγὼ ἐπὶ ζωγραφίᾳ ξένον ἐποιησάμην ἐτῶν τεσσάρων — ἔγραφε δὲ κατὰ τὴν Εὐμήλου σοφίαν πολὺ τὸ ἐπίχαριες αὐτὴν φέρων — ὁ λόγος δὲ οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ' ἱστορίας αὐτῶν νῦν, ἀλλ' εἴδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμιλίας αὐτὰ τοῖς νέοις ξυντιθέντες, ἀφ' ὧν ἑρμηνεύσουσί τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται. (4) Ἀφορμαὶ δέ μοι τουτωνὶ
25 τῶν λόγων αἵδε ἐγένοντο· ἦν μὲν ὁ παρὰ τοῖς Νεαπολίταις ἀγών — ἡ δὲ πόλις ἐν Ἰταλίᾳ ᾤκισται γένος Ἕλληνες καὶ ἀστικοί, ὅθεν καὶ τὰς σπουδὰς τῶν λόγων Ἑλληνικοί εἰσι — βουλομένῳ δέ μοι τὰς μελέτας μὴ ἐν τῷ φανερῷ ποιεῖσθαι παρεῖχεν ὄχλον τὰ μειράκια φοιτῶντα ἐπὶ τὴν οἰκίαν τοῦ ξένου. Κατέλυον δὲ ἔξω τοῦ τείχους ἐν προαστείῳ τετραμμένῳ ἐς θάλασσαν, ἐν ᾧ στοά τις
30 ἐξωκοδόμητο κατὰ ζέφυρον ἄνεμον ἐπὶ τεττάρων οἴμαι ἢ καὶ πέντε ὁροφῶν ἀφορῶσα ἐς τὸ Τυρρηνικὸν πέλαγος. Ἔστραπτε μὲν οὖν καὶ λίθοις, ὁπόσους ἐπαινεῖ τρυφή, μάλιστα δὲ ἤνθει γραφαῖς ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων, οὓς ἐμοὶ δοκεῖν οὐκ ἀμαθῶς τις συνελέξατο· σοφία γὰρ ἐν αὐτοῖς ἐδηλοῦτο πλειόνων ζωγράφων. (5) Ἐγὼ μὲν ἀπ' ἐμαυτοῦ ᾤμην δεῖν ἐπαινεῖν τὰς γραφάς, ἦν δὲ
35 ἄρα υἱὸς τῷ ξένῳ κομιδῇ νέος, εἰς ἔτος δέκατον, ἤδη φιλήκοος καὶ χαίρων

---

1. Bougot, dont nous suivons la traduction, observe que le sens littéral serait *d'un œil glauque*. D'après Aulu-Gelle (N. A. II, 26), le mot aurait désigné en grec un vert blanchâtre ou bleuâtre ; mais il ajoute que les Romains, pour exprimer la même teinte dans certains yeux, se servaient du mot *coesia* qui, selon Nigidius, serait une déformation de *coelia*, couleur du ciel. Cf. p. 13, n. § 21 : *azur*.

2. La traduction de ces teintes s'appuie sur ce passage d'Aulu-Gelle, II, 26 : *ξανθὸς autem et ἐρυθρὸς et πυρρὸς et φοινὶξ habere quasdam distantias coloris rufi videntur vel augentes eum vel remittentes, vel mixta quadam specie temperantes*.

3. Cet Aristodémos n'est pas autrement connu. C'était peut-être un descendant des deux Aristodémos de Nysa, rhéteurs et grammairiens du temps de Strabon.

priser ce genre de mérite que nous rencontrons chez les poètes, car la peinture, comme la poésie, se complaît à nous représenter les traits et les actions des héros ; c'est aussi n'avoir point d'estime pour la science des proportions, par laquelle l'art se rattache à l'usage même de la raison. Si l'on voulait parler avec subtilité, on dirait que la peinture est une invention des dieux, en songeant aux différents aspects de la terre dont les prairies sont comme peintes par les Saisons, et à tout ce que nous voyons dans le ciel. Mais, pour remonter sérieusement à l'origine de l'art, l'imitation est une invention des plus anciennes, du même âge que la nature elle-même. Nous en devons la découverte à des hommes habiles, qui l'appelèrent tantôt peinture et tantôt plastique. La plastique même se divise en plusieurs genres : car, imiter avec l'airain, polir le Lygdos ou le Paros, travailler l'ivoire, tout cela rentre dans la plastique, ainsi que, par Zeus, l'art de graver sur métaux. La peinture consiste dans l'emploi des couleurs, mais non en cela seul, ou plutôt de cet unique moyen elle tire un plus grand parti qu'un autre art de ressources nombreuses. En effet, elle représente les ombres, elle varie l'expression des regards, suivant qu'elle nous montre la fureur, la douleur ou la joie. Donner aux yeux l'éclat qui leur est propre, c'est ce que ne saurait faire la plastique ; ils sont brillants, ils sont d'un vert bleuâtre [1], ils sont noirs dans les représentations de la peinture. Les cheveux sont d'un blond fauve, ardent, doré [2]. Tout a sa couleur, les vêtements, les armes, les maisons et les appartements, les bois, les montagnes, les sources et l'air qui enveloppe toutes choses. Beaucoup d'artistes ont excellé dans cet art ; beaucoup de villes, beaucoup de rois l'ont aimé avec passion ; mais c'est là une histoire que d'autres ont racontée avant moi, et par exemple, Aristodèmos de Carie [3], dont j'ai fait mon hôte, pendant quatre ans, par amour de la peinture, et qui, disciple lui-même d'Eumélos [4], ajoutait beaucoup de charmes à la manière du maître. Mon intention n'est pas de nommer des peintres ou de raconter leur vie, mais d'expliquer des tableaux variés : c'est une conversation composée pour des jeunes gens, en vue de leur apprendre à s'exprimer, et de former leur goût. Voici à quelle occasion ces discours ont été prononcés. Il y avait alors des jeux à Naples [5], cette ville de l'Italie fondée par des Grecs, et qui, par ses mœurs élégantes, par son goût pour les lettres, mérite d'être regardée comme une ville grecque. Je ne voulais point déclamer en public, quoique pressé par les jeunes gens qui fréquentaient la maison de mon hôte. Je logeais alors en dehors des murs dans un faubourg bâti sur la côte, et où s'élevait un portique à quatre ou cinq étages, qui avait vue sur la mer Tyrrhénienne. Revêtu des plus

---

4. Philostrate (*Vit. soph.*) Il nous parle ailleurs de son *Hélène*. Voir *infra*.

5. Il s'agit des jeux Parthénopéens qui se célébraient à Naples tous les quatre ans. Philostrate y assista sans doute vers 220-30.

τῷ μανθάνειν, ὃς ἐπεφύλαττέ με ἐπιόντα αὐτὰς καὶ ἐδεῖτό μου ἑρμηνεύειν τὰς γραφάς. Ἵν' οὖν μὴ σκαιόν με ἡγοῖτο, ,,ἔσται ταῦτα'' ἔφην ,,καὶ ἐπίδειξιν αὐτὰ ποιησόμεθα, ἐπειδὰν ἥκῃ τὰ μειράκια. Ἀφικομένων οὖν ,,ὁ μὲν παῖς'' ἔφην ,,προβεβλήσθω καὶ ἀνακείσθω τούτῳ ἡ σπουδὴ τοῦ λόγου, ὑμεῖς δὲ ἕπεσθε
10 μὴ ξυντιθέμενοι μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐρωτῶντες, εἴ τι μὴ σαφῶς φράζοιμι.''

**54.** — *LUCIAN. Imag.* 7 : ΠΟΛ. Οὐ τὸ μακρότατον εἰ μή σοι δόξει ὀλίγα πρὸς εὐμορφίαν συντελεῖν χρόα καὶ τὸ ἑκάστῳ πρέπον· ὡς μέλανα μὲν εἶναι ἀκριβῶς ὁπόσα μέλανα, λευκὰ δὲ ὅσα τοιαῦτα χρή, καὶ τὸ ἐρύθημα ἐπανθεῖν καὶ τὰ τοιαῦτα· κινδυνεύει τοῦ μεγίστου ἔτι ἡμῖν προσδεῖν.

ΛΥΚ. Πόθεν· οὖν καὶ ταῦτα πορισαίμεθ' ἄν; ἢ παρακαλέσαμεν δηλαδὴ τοὺς γραφέας, καὶ μάλιστα ὁπόσοι αὐτῶν ἄριστοι ἐγένοντο κεράσασθαι τὰ χρώματα καὶ εὔκαιρον ποιεῖσθαι τὴν ἐπιβολὴν αὐτῶν; Καὶ δὴ παρακεκλήσθω Πολύγνωτος καὶ Εὐφράνωρ ἐκεῖνος καὶ Ἀπελλῆς καὶ Ἀετίων· οὗτοι δὲ διελόμενοι τὸ ἔργον, ὁ μὲν Εὐφράνωρ χρωσάτω τὴν κόμην οἵαν τῆς Ἥρας ἔγραψεν, ὁ Πολύγνωτος δὲ ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπὲς καὶ παρειῶν τὸ ἐνερευθὲς οἵαν τὴν Κασάνδραν ἐν τῇ Λέσχῃ ἐποίησε τοῖς Δελφοῖς, καὶ ἐσθῆτα δὲ οὗτος ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην, ὡς συνεστάλθαι μὲν ὅσα χρή, διηνεμῶσθαι δὲ τὰ πολλά· τὸ δὲ ἄλλο σῶμα ὁ Ἀπελλῆς δειξάτω κατὰ τὴν Παγκάστην μάλιστα, μὴ ἄγαν λευκόν, ἀλλὰ ἔναιμον ἁπλῶς· τὰ χείλη δὲ οἷα Ῥωξάνης ὁ Ἀετίων ποιησάτω.

Μᾶλλον δὲ τὸν ἄριστον τῶν γραφέων Ὅμηρον παρόντος Εὐφράνορος καὶ Ἀπελλοῦ δεδέγμεθα...

23... μονιμωτέρα γοῦν τῶν Ἀπελλοῦ καὶ Παρρασίου καὶ Πολυγνώτου γένοιτ' ἄν, καὶ αὐτὴ ἐκείνη παρὰ πολὺ τῶν τοιουτῶν κεχωρισμένη, ὅσῳ μὴ ξύλου καὶ κηροῦ καὶ χρωμάτων πεποίηται...

---

1. Il s'agit donc de tableaux de chevalet *encastrés* dans les murs par un procédé analogue à notre *marouflage*, et non de fresques. Cf. p. 6, n. 3.

2. Sur Lucien critique d'art, cf. H. Blumner, *Archaeologische Studien zu Lukian* (1867). En bon sophiste il parait avoir été d'avis que les descriptions littéraires pouvaient rivaliser heureusement comme puissance d'évocation avec les chefs-d'œuvre de la peinture (*Imag.* 5 ; *De oeco*, 13. Cf. Himer. *Ecl.* XIII et XXV.

beaux marbres que recherche le luxe, il tirait son principal éclat des tableaux encastrés dans ses murs [1], et choisis, comme il me le semblait, avec un soin tout particulier ; ils témoignaient en effet du talent d'un grand nombre de peintres. De moi-même, j'avais formé le dessein de faire l'éloge de ces peintures ; mais le fils de mon hôte, un enfant d'une dizaine d'années, déjà curieux et avide d'apprendre, épia le moment où je visitai la galerie, et me pria de lui expliquer les tableaux. Ne voulant pas lui paraître trop maladroit : « Volontiers, lui dis-je, je commencerai mon explication, quand tes jeunes amis seront arrivés. » Ceux-ci étant venus : « Votre camarade, leur dis-je, posera les questions ; c'est à lui que je consacre mon exercice d'interprète. Quant à vous, suivez le commentaire, mais ne vous contentez pas d'approuver : interrogez, si je ne suis pas assez clair. »

*De Lucien, qui ne fut pas un critique d'art* [2] *moins éclairé que Philostrate, on peut citer ici ce passage :*

**54.** — Lykinos, qui représente Lucien, a décrit à son ami Polystratos la plus belle femme de Smyrne en empruntant les traits aux chefs-d'œuvre de la statuaire . Tu as oublié un genre de beauté que les statues ignorent, bien que tu y aies parfaitement réuni tous les autres, observe Polystratos. — Lequel ? — Ce n'est pas le moins important, à moins que tu ne juges de peu de prix pour la beauté le coloris propre à chaque partie du corps : l'art de rendre noir exactement tout ce qui est noir, et blanc tout ce qui doit être blanc, l'art de faire s'épanouir la rougeur, etc. Sinon ce qui est l'essentiel risque de nous manquer.

Lykinos. Où donc le prendre sinon en invoquant le secours des peintres, de ceux-là surtout qui se sont le plus distingués dans le mélange habile et l'emploi judicieux des couleurs ? Appelons donc Polygnote et l'illustre Euphranor et Apelle et Aétion. Qu'ils se divisent le travail : qu'Euphranor peigne les cheveux comme il a su le faire dans sa *Héra*, Polygnote la modestie des sourcils et la rougeur des joues comme il les a figurées dans sa *Cassandre* de la Lesché de Delphes ; qu'il travaille aussi au vêtement avec cette suprême légèreté qu'il a montrée en faisant tomber ce qui doit cacher, laissant soulever tout le reste par le vent ! Pour le reste du corps qu'Apelle le figure, surtout d'après le modèle de sa *Pakaté*, sans trop de blancheur, tout juste teinté de rose ; pour les lèvres qu'Aétion les fasse comme celle de sa *Roxane*. Empruntons enfin, même en présence d'Euphranor et d'Apelle, ses traits au meilleur des peintres, à Homère...

(Après avoir achevé le portrait physique et moral de la belle Smyrniote, Polystratos conclut qu'il sera plus durable que les chefs-d'œuvre d'Apelle, de Parrhasios et de Polygnote. Il doit plaire davantage, car ce n'est point un simple assemblage de bois, de cire et de couleurs.

**55** *a.* — *JOHAN. CHRYSOST. Homil. in dictum Pauli*, nolo vos ignorare etc. § 4 (III, p. 280 *e* Montfaucon, éd. de Paris, 1837) : Εἶδες πολλάκις εἰκόνα βασιλικὴν κυανῷ καταπεχρωσμένην χρώματι· εἶτα τὸν ζωγράφον λευκὰς περιάγοντα γραμμὰς καὶ ποιοῦντα βασιλέα, καὶ θρόνον βασιλικόν, καὶ ἵππους παρεστῶτας καὶ δορυφόρους, καὶ πολεμίους δεδεμένους καὶ ὑποκειμένους. Ἀλλ' ὅμως ὁρῶν ταῦτα σκιαγραφούμενα, οὔτε οἶδας τὸ πᾶν, οὔτε κγνοεῖς τὸ πᾶν, ἀλλ' ὅτι μὲν ἄνθρωπος γράφεται καὶ ἵππος, ἀμυδρῶς ἐπίστασαι· ποῖος δέ ἐστιν ὁ βασιλεὺς καὶ ποῖος ὁ πολέμιος οὐ σφόδρα ἀκριβῶς οἶδας, ἕως ἂν ἐλθοῦσα τῶν χρωμάτων ἡ ἀλήθεια τρανώσῃ τὴν ὄψιν καὶ σαφεστέραν ποιήσῃ.

**55** *b.* — *JOHAN. CHRYSOST.* II[e] *Catech. ad illuminandos*, ch. iv (II, p. 238 *b* Montfaucon; p. 235 du t. 281 de Migne) : τὰς σανίδας προθέντες, καὶ λευκὰς περιαγόντες γραμμὰς καὶ τὰς βασιλικὰς ὑπογράφοντες εἰκόνας.

Καθάπερ οὖν ἐπὶ τῶν ζωγράφων γίνεται, οὕτω καὶ νῦν γινέσθω· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι τὰς σανίδας προθέντες, καὶ λευκὰς περιάγοντες γραμμὰς, καὶ τὰς βασιλικὰς ὑπογράφοντες εἰκόνας, πρὶν ἃ τῶν χρωμάτων ἐπαγαγεῖν τὴν ἀλήθειαν, μετ' ἐξουσίας ἁπάσης τα μὲν ἐξαλείφουσι, τὰ δὲ ἀντεγγράφουσι, καὶ διορθοῦντες τὰ ἡμαρτημένα καὶ μετατιθέντες τὰ κακῶς ἔχοντα· ἐπειδὰν δὲ τὴν βαφὴν λοιπὸν ἐπαγάγωσιν, οὐκέτι εἰσὶ κύριοι πάντων ἐξαλεῖψαι καὶ ἀντεγγράφαι, ἐπεὶ τῷ κάλλει τῆς εἰκόνος κυραίνονται, καὶ ἔγκλημα τὸ πρᾶγμα γίνεται.

---

1. Sur saint Jean Chrysostome comme sophiste, cf. A. Naegele, *Chrysostomos und Libanios* dans les *Chrysostomika* (Rome, 1908).

*A la fin de l'Empire, saint Jean Chrysostome, dans une comparaison, nous conserve encore de précieux renseignements sur les procédés des peintres* [1] :

**55** *a.* — Souvent vous voyez, chez les peintres, des tableaux sur lesquels on doit peindre une image royale, d'abord enduits d'une couleur bleue ; ensuite, le peintre, traçant les contours des figures, par des lignes blanches représente un monarque, un trône royal, des chevaux à côté, des gardes, des ennemis enchaînés aux pieds du monarque. Cependant, en regardant ces figures esquissées, vous ne reconnaissez pas tout le sujet, vous ne l'ignorez pas non plus entièrement, et vous voyez confusément qu'on a peint là des hommes et des chevaux ; mais quel est ce roi, quelle est cette guerre, vous ne le pouvez dire précisément jusqu'à ce que la vérité des couleurs vienne rendre le sujet plus clair et plus distinct.

**55** *b.* — Que ce qui a lieu chez les peintres ait aussi lieu maintenant. Car ceux-ci, plaçant devant eux leurs tableaux, traçant les contours des figures avec des lignes blanches et esquissant les images royales, conservent, avant d'y ajouter la vérité des couleurs, toute liberté d'effacer et de peindre autre chose en place, de corriger aussi les fautes et de changer ce qui est mal ; mais, après qu'ils ont appliqué la couleur, ils ne sont plus maîtres d'effacer de nouveau, ni de retoucher, parce qu'ils s'exposent à gâter la beauté de la peinture.

# III

# LES ORIGINES DE LA PEINTURE EN GRÈCE (VIIe-VIe S.)

## LES PRIMITIFS PÉLOPONÉSIENS

**56**. — *PLIN.* XXXV, 15 : De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Ægyptii sex milibus annorum apud ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta ; itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc.

**57**. — *PLIN.* XXXV, 56 : Quod si recipi necesse est, simul apparet multo vetustiora principia eosque qui monochromatis pinxerint, quorum aetas non traditur, aliquanto ante fuisse, Hygiaenontem, Dinian, Charmadan.

**58**. — *PLIN.* XXXV, 53 : Nunc celebres in ea arte quam maxima brevitate percurram ; neque enim instituti operis est talis executio ; itaque quosdam vel in transcursu et in aliorum mentione obiter nominasse satis erit, exceptis operum claritatibus quae et ipsa conveniet attingi, sive exstant sive intercidere. Non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas, primumque olympiade LXXXX.

---

1. Sur l'état qu'on doit faire de cette histoire des débuts de la peinture par Pline, voir Carl Robert, *Archaeologische Maerchen*, 1886, p. 121-51 qui cherche à en ruiner l'autorité et, dans un sens plus conservateur, Studniczka, *Arch. Jahrb.*, 1887, p. 135-68 et Holwerda, *ibid.*, 1890, p. 256.

2. On n'ignore pas à quel point cette prétention est, au contraire, justifiée. La peinture sur bois ou sur pierre, en fresque ou sur reliefs, apparaît en Égypte dès les premières dynasties. Dès le xxe s. elle a pu influencer le monde égéen. On sait que des restes de fresques ont été trouvés dans les palais de Knossos, et de Phaistos, de Mélos et de Théra, de Mycènes et de Tirynthe, de Gha en Béotie (cf. P. Girard, art. *Pictura*, p. 456-8 ; *La peinture antique*, p. 95-104 ; Perrot, VI, chap. x, et, en dernier lieu, le t. II, des *Ausgrabungen zu Tiryns* par G. Rodenwaldt, 1912), des stèles peintes à Mycènes (cf. Rodenwaldt, *A. M.*, 1912, p. 129). Ces peintures paraissent avoir été faites avec un pinceau à la détrempe ou à la fresque (Schneider-Franken, *A. M.*, 1913, p. 187). Leur tradition n'a pas dû se perdre en Grèce, mais a pu se combiner avec les influences égyptiennes pour donner naissance à la peinture grecque (cf. Collignon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, II).

3. Les traditions de Sicyone, sans doute soutenues par Xénokratès de Sicyone, devaient donner comme inventeur de la peinture Téléphanès de Sicyone. Il est probable qu'on le faisait travailler à la cour de Clisthène, tyran de Sicyone, v. 590-70.

4. Les prétentions rivales de Corinthe invoquaient apparemment les autres noms d'artistes Corinthiens primitifs qu'on retrouvera : Aridikès, Ekphantos, Eucheir, Kléanthes, Kraton. Comme on rattache Eucheir et Ekphantos à la fuite de Démaratos, il y a lieu de placer ces peintres au temps de Kypsélos et de Périandre (v. 620-580).

*Sur les origines de la peinture en Grèce, Pline a recueilli confusément les échos de quatre traditions différentes. Elles attribuaient respectivement son invention aux Égyptiens, à des Ioniens, à des Péloponésiens de Corinthe et de Sicyone, enfin aux Athéniens :*

**56**. — La question des origines de la peinture est obscure et ne rentre pas dans le plan de cet ouvrage [1]. Les Égyptiens affirment que cet art fut inventé chez eux, six mille ans avant de passer en Grèce ; c'est là manifestement une vaine prétention [2]. Parmi les Grecs les uns disent qu'il fut découvert à Sicyone [3], les autres à Corinthe [4], mais tous qu'on commença par cerner d'un trait le contour de l'ombre humaine [5]. Ce fut la première méthode ; la seconde, employant des couleurs isolées, fut dite *monochrome* [6] ; par la suite, on y apporta des perfectionnements, mais elle dure encore aujourd'hui.

*On aurait commencé par peindre des silhouettes en une seule couleur :*

**57**. — S'il faut l'admettre [7], il en résulte que la première origine (de la peinture) est beaucoup plus ancienne et que ceux qui peignirent en monochromes, dont l'époque ne nous a pas été transmise, sont un peu antérieurs, à savoir Hygiainon, Dinias, Charmadas [8] (et Eumarès, voir **79**).

**58**. — Maintenant je passerai en revue aussi brièvement que possible les peintres célèbres ; car il n'entre pas dans le plan de mon ouvrage d'en donner une étude suivie. Il en est qu'il suffira de mentionner en passant et à propos d'autres ; pour les chefs-d'œuvre seuls, soit qu'ils subsistent, soit qu'ils aient péri, il conviendra d'en dire quelques mots. L'exactitude des Grecs est ici en défaut. Ils ne citent les peintres que plusieurs olympiades après les sculpteurs et les ciseleurs, pour la première fois à l'Ol. 90 (420-17) [9].

---

5. Cf. E. Pottier, *Le dessin par ombre portée chez les Grecs* dans *REG.*, 1898, p. 355. Sur les vases de la période 750-650 et les sarcophages contemporains de Clazomènes les personnages ne sont que des silhouettes ombrées.

6. Pline fait sans doute allusion aux peintures sur marbre en un seul ton dont six exemplaires fameux ont été retrouvés à Herculanum, cf. **190**. On a proposé de corriger *et monochromaton* en *e monochromato* qui transcrirait le grec ἐκ μονοχρωματου. Les lécythes peuvent donner une idée des monochromes plus anciens (Collignon, *Mon. Piot*, XII, p. 54 ; Winter, *Arch. Anz.*, 1897, p. 135). La couleur unique employée paraît avoir été surtout le rouge (cf. p. 11, n. § 13) ; mais on a des exemples tardifs de vert et de jaune (Helbig, *Untersuchungen*, p. 359).

7. La date de 708-5 proposée pour la mort de Kandaulès qui aurait acheté le tableau de Boularchos. Voir n° **76**.

8. Ces noms paraissent péloponésiens et peuvent convenir à des céramistes ayant vécu à Corinthe à la fin du VIII^e s.

9. Pline ou sa source n'ont apparemment pas compris les ouvrages grecs où

## PHILOKLÈS DE NAUKRATIS
## ARÉGON, ARIDIKÈS, EKPHANTOS, EUCHEIR ET KLÉANTHES DE CORINTHE, TÉLÉPHANÈS DE SICYONE

**59**. — *PLIN.* VII, 205 : Picturam Aegyptii (invenire), in Graecia vero Euchir, Daedali cognatus, ut Aristoteli placat, ut Theophrasto Polygnotus Atheniensis.

**60**. — *PLIN.* XXXV, 16 : Inuentam liniarem a Philocle Aegyptio, uel Cleanthe Corinthio primi exercuere Aridices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, iam tamen spargentes linias intus. Ideo et quos pinxere adscribere institutum. Primus inleuit eas colore testae, ut ferunt, tritae Ecphantus Corinthius. Hunc eodem nomine alium fuisse quam tradit Cornelius Nepos secutum in Italiam Damaratum, Tarquinii Prisci regis Romani patrem, fugientem a Corintho tyranni iniurias Cypseli, mox docebimus.

**61**. — *ATHENAG. Leg. pro Christ.* 17, p. 59, éd. Dechair, p. 133, 2, éd. Geffcken et Schwartz (dans Harnack, *Texte und Untersuchungen*, IV, Leipzig, 1891) : Αἱ δ' εἰκόνες μεχρι νῦν πλαστικὴ καὶ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιητικὴ ἦσαν, οὐδὲ ἐνομίζοντο· Σαυρίου δὲ τοῦ Σαμίου καὶ Κράτωνος τοῦ

---

l'avènement de la peinture classique était lié à l'introduction de la perspective par Apollodôros (**193**). D'autres, — sans doute l'école d'Aristote (à en juger par **59**) — faisaient de Polygnote le fondateur de la peinture. Tous ses prédécesseurs étaient considérés comme des primitifs. Cela paraît exact, au sens du moins où nous appelons communément primitifs les peintres antérieurs à 1450. Au point de vue de l'histoire de la peinture, le v^e s. des Grecs correspond à peu près à notre xv^e s., les vii^e-vi^e à nos xiii^e-xiv^e s.

1. Peut-être cette tradition se fondait-elle aussi sur des peintures égyptiennes vues et imitées par des Grecs hors d'Égypte. Ainsi, l'on sait qu'Amasis avait envoyé à Cyrène εἰκόνα ἑωυτοῦ γραφῇ εἰκασμένην (Hérod. II, 182).

2. Si cet Eucheir est historique, il doit être identique à Eucheir de Corinthe qui, avec Eugrammos et Diopos, aurait accompagné Damaratos en Italie (Plin. XXXV, 152) et à Eucheir, maître de Kléarchos de Rhégion et élève — comme sculpteur — de Syagros et Chartas de Sparte (Paus. VI, 4, 4). Il aurait donc vécu dans la première moitié du vi^e s. Peut-être a-t-il contribué à former Sillax de Rhégion et l'école des primitifs de Grande-Grèce, voir **72**.

3. Théophraste, loin de contredire Aristote, a dû déclarer que Polygnote était pour lui le premier peintre véritable et cela en partie à cause de l'admiration qu'Aristote témoigne pour les qualités éthiques du Thasien (**132 3**).

4. Cet *Égyptien* à nom grec doit être de Naukratis. On peut donc le faire remonter au milieu du vii^e s. (cf. Münzer, *Hermes*, XXX, 1895, p. 512). A cette

*Il paraît certain que, dérivée du dessin et de la décoration des vases, la peinture se développa dès le VII^e s. dans la Corinthe des Kypsélides et la Sicyone des Orthagorides. Nous connaissons comme peintres Eucheir de Corinthe.*

**59.**— La peinture fut inventée par les Égyptiens [1] ; pour la Grèce, par Eucheir [2], parent de Dédale, suivant Aristote, ou, selon Théophraste, par Polygnote d'Athènes [3].

*Aridikès, Ekphantos et Kléanthès de Corinthe, Téléphanès et Kraton de Sicyone, Philoklès de Naukratis, Saurias de Samos.*

**60.** — Le dessin au trait fut inventé par Philoklès l'Égyptien [4], ou par Kléanthès de Corinthe [5] ; les premiers qui le pratiquèrent furent Aridikès de Corinthe et Téléphanès de Sicyone ; ces artistes, sans se servir encore d'aucune couleur, jetaient déjà des traits dans l'intérieur des contours [6]. Aussi introduisirent-ils la coutume d'écrire les noms à côté des personnages [7]. Le premier, Ekphantos de Corinthe, coloria ces dessins, dit-on, au moyen de tessons de poterie broyés [8]. Cet Ekphantos n'est pas l'artiste du même nom qui, selon Cornélius Népos, suivit en Italie Démaratos, père du roi de Rome Tarquin l'ancien, lorsque Démaratos s'enfuit de Corinthe pour échapper aux violences du tyran Kypsélos [9] : c'est ce que nous allons montrer.

**61.** — Tant qu'il n'y avait encore ni art du modelage, ni art du dessin, ni art de la statuaire, les images n'étaient pas estimées. C'est alors que parurent Saurias de Samos et Kraton de Sicyone et Kléanthès de Corinthe et la jeune fille Corinthienne ; l'art de dessiner les ombres fut découvert

---

époque la mode des sarcophages peints se développe en Égypte ; il est difficile de ne pas reconnaître son influence jointe à la tradition des *larnakes* égéens dans les sarcophages de Clazomènes qui peuvent appartenir au début du VII^e s.

5. Isidore, répète Pline, XXX, 16 : *picturam autem Aegyptii excogitaverunt, primum umbra hominis lineis circumducta.* Pour Kléanthès voir **62-3**.

6. Ces affirmations ne doivent pas être prises à la lettre ; on a généralement rattaché au nom d'un artiste chacun des progrès de l'art.

7. Sur les vases à figures noires les noms des personnages sont souvent écrits dans le champ. Pline veut dire qu'à l'origine on les écrivait à l'intérieur des figures; on dut les mettre à côté, quand l'intérieur fut rempli par des traits.

8. Studniczka, *Arch. Jahrb.*, 1887, p. 151, se demande si cet Ekphantos ne serait pas celui dont le nom se trouve sur la colonne Nani de Mélos, Loewy, *Inschr. gr. Bildh.*, 5. D'après Elter (*Rhein. Mus.*, 1911, p. 213 , Ekphantos serait le personnage qui dédie l'image portée par la colonne, Grophon le sculpteur.

9. Cf. Corn. Nep. fragm. 35 Halm ; Cic. *De rep.*, II, 19, 34 , Tac. *Ann.*, XI, 14 ; Dion. Halic. III, 46 ; Strab. V, p. 219 ; VII, p. 378. Pline s'efforce de

Σικυωνίου καὶ Κλεάνθους τοῦ Κορινθίου καὶ κόρης Κορινθίας ἐπιγενομένων καὶ σκιαγραφίας μὲν εὑρεθείσης ὑπὸ Σαυρίου ἵππον ἐν ἡλίῳ περιγράψαντος, γραφικῆς δὲ ὑπὸ Κράτωνος ἐν πίνακι λελευκωμένῳ σκιὰς ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς ἐναλείψαντος...

**62**. — *STRAB.* VIII, 3, 12 (343) : Ἐν δὲ τῷ τῆς Ἀλφειονίας ἱερῷ γραφαὶ Κλεάνθους τε καὶ Ἀρήγοντος, ἀνδρῶν Κορινθίων, τοῦ μὲν Τροίας ἅλωσις καὶ Ἀθηνᾶς γοναί, τοῦ δ᾽ Ἄρτεμις ἀναφερομένη ἐπὶ γρυπός, σφόδρα εὐδόκιμοι.

**63**. — *ATHEN.* VIII, p. 346 *b-c* : Οἶδα δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ Πισάτιδι γραφὴν ἀνακειμένην ἐν τῷ τῆς Ἀλφείωσας Ἀρτέμιδος ἱερῷ (Κλεάνθους δ᾽ ἐστὶ τοῦ Κορινθίου), ἐν ᾗ Ποσειδῶν πεποίηται θύννον τῷ Διὶ προσφέρων ὠδίνοντι, ὡς ἱστορεῖ Δημήτριος ἐν ὀγδόῳ Τρωικοῦ Διακόσμου.

## KIMON DE KLÉONES

**64**. — *AELIAN. V.H.*, VIII, 8 : Κόνων (l. Κίμων) Κλεωναῖος ἐξειργάσατό φασι τὴν τέχνην τὴν γραφικήν, ὑποφυομένην ἔτι καὶ ἀτέχνως ὑπὸ τῶν πρὸ αὐτοῦ καὶ ἀπείρως ἐκτελουμένην καὶ τρόπον τινὰ ἐν σπαργάνοις καὶ γάλαξιν οὖσαν. Διὰ ταῦτά τοι καὶ μισθοὺς τῶν πρὸ αὐτοῦ πρῶτος ἔλαβεν ἀδροτέρους.

---

concilier les deux traditions : 1° tradition grecque, avec importation de la peinture en Italie par Ekphantos ; 2° tradition italienne, d'après laquelle la peinture aurait déjà atteint un haut degré de perfection en Italie avant l'arrivée d'artistes grecs. Cf. Pline, XXXV, 43.

1. La même invention paraît avoir été prêtée à Sémon d'Athènes, voir **82**.

2. Ici se place l'anecdote de la fille de Boutadès qui dessine l'ombre de son amoureux sur un mur, anecdote qui sera reproduite dans le volume : SCULPTURE. Sur les débuts du dessin par ombre portée en Grèce, cf. E. Pottier, *REG.*, XI, p. 377.

3. Sur les plus anciennes représentations de l'*Ilioupersis*, voir notre note au commentaire de celle de Polygnote *infra* p. 93. Peut-être une autre peinture très ancienne relative à la prise de Troie était-elle conservée au temple d'Apollon à Karthaia de Kéos, Athen. X, 456 f (elle aurait été connue de Simonide et de Stésichore).

4. Pour les plus anciens vases où cette scène est représentée, voir R. Schneider, *Die Geburt der Athena* (Vienne, 1880) ; S. Reinach, *REG.*, 1901, 130.

5. Si Apollon est souvent monté sur un griffon, il en est rarement ainsi d'Artémis. Wernicke, art. *Artemis* de la *Real-Encyklopaedie*, col. 1436, ne cite qu'un vase à reliefs de l'Italie du Sud qui la montre ainsi (Musée de Berlin, n. 3853).

6. La forme *Alpheiônia* est probablement la plus correcte. Pausanias, VI, 22, 5, emploie la forme Ἀλφειαία ; il parle d'une statue de la déesse, mais non des peintures. Des trois tableaux cités, seul celui d'Arégon paraît en rapport avec le sanctuaire. C'est sans doute à la même école primitive qu'il faut faire remonter

par Saurias qui représenta un cheval placé au soleil [1] ; celui du dessin au trait fut découvert par Kraton en traçant le contour d'un homme et d'une femme sur une tablette blanchie [2].

*Pour Kléanthès et Arégon de Corinthe on connaît même quatre œuvres :*

**62**. — (A l'embouchure de l'Alphée, à 80 stades d'Olympie, on voit) dans le temple Alpheionia des peintures de Kléanthès et d'Arégon, artistes Corinthiens : du premier, notamment, une *Prise de Troie* [3] et une *Naissance d'Athéna* [4], du second : *Artémis portée sur un griffon* [5], tous ouvrages remarquables.

**63**. — Je sais aussi, dans le pays de Pisa, un tableau conservé dans le sanctuaire d'Artémis Alpheiosa [6] — il est de Kléanthès de Corinthe — ; on y voit Poseidôn, présentant un thon à Zeus en mal d'enfant, comme le raconte Démétrios au livre huitième de son *Dénombrement Troyen* [7].

*C'est à la fin du VI^e s. que doivent se placer Kimon de Kléones et Iphion de Corinthe* [8]. *Kimon semble le véritable initiateur de la peinture grecque, le précurseur de Polygnote :*

**64**. — C'est Kimon de Kléones, qui perfectionna la peinture ; jusque-là, elle ne faisait que naître, traitée sans art et sans goût ; elle était encore comme l'enfant au sein, enveloppée de langes. Aussi bien se fit-il payer des salaires inconnus de ses devanciers.

---

l'Αὔγης εἰκὼν γραφῇ μεμιμημένη que Pausanias voyait encore au temple d'Athéna Aléa à Tégée (VIII, 41, 2 : cf. les ζῶα γραφῇ μεμιμημένα du trône de Zeus à Olympie, Paus. V, 11, 2).

7. C'est entre 180 et 140 que Démétrios de Skepsis composa son *Troïkos Diakosmos*. Le mythe de la naissance d'Athéna n'étant pas mentionné dans l'*Iliade* (seulement dans le 28^e hymne homérique), on ne voit pas à quelle occasion il aura parlé de ce tableau. Poséidon est souvent représenté le thon à la main dans les vases à f. n. (p. ex. Lenormant, *Élite*, III, 8 ; Overbeck, *Atlas*, XI, 16) ; sur les tablettes peintes de Corinthe (**70**), où il est continuellement figuré, c'est un dauphin qu'il tient. Poséidon est représenté dans beaucoup de vases peints qui montrent les dieux assistant à la naissance d'Athéna. Il devait l'être notamment dans le tableau sur ce sujet que décrit Philostrate (II, 27) ; cette peinture semble s'être trouvée à Rhodes, probablement au temple d'Athéna à Lindos si on rapproche la description du rhéteur de ce que dit Pindare, *Ol.*, VII, hymne dont Philostrate s'est inspiré.

8. Kimon a dû illustrer Kléones lorsque celle-ci eut, après la mort de Clisthène (vers 575), secoué le joug de Sicyone. Cf. Curtius, *Hist. grecque*, I, p. 321.

**65**. — *PLIN.* XXXV, 56 : Quique inventa ejus excoluerit, Cimonem Cleonaeum. Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare vultus, respicientis, suspicientisve, vel despicientis. Articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in veste rugas et sinus invenit.

**66**. — *ANTH. GR.* I, 74, 77 (*Pal.* XVI, 84; *Planud.* IV, 83) :

Οὐκ ἀδαὴς ἔγραψε Κίμων τάδε· παντὶ δ' ἐπ' ἔργῳ
μῶμος, ὃν οὐδ' ἥρως Δαίδαλος ἐξέφυγεν.

**67**. — *ANTH. GR.* I, 78 (*Pal.* IX, 758 ; *Plan.* IV, 84) :

Κίμων ἔγραψε τὴν θύραν τὴν δεξιὰν
τὴν δ' ἐξιόντων δεξιὰν Διονύσιος.

IPHION DE CORINTHE

**68**. — *ANTH. GR.* I, 75, 80 (*Pal.* IX, 757) :

Ἰρίων τόδ' ἔγραψε Κορίνθιος· οὐκ ἔνι μῶμος
χερσίν, ἐπεὶ δόξας ἔργα πολὺ προφέρει.

**69**. — *ANTH. GR.* I, 74, 79 (*Pal.* XIII, 17) :

Ἰρίων τόδ' ἔγραψεν ἑαῖ χερί, τὸν ποκὰ ὕδωρ
ἔθρεψε Πειρήνης ἄπο.

---

v. 1 : Ἰρίων ἔγραψεν mss, Ἰρ. τόδ' ἔγρ. Jacobi. — v. 2 : θρέψε mss, ἔθρεψε Meineke.

MILONIDAS ET TIMONIDAS DE CORINTHE

**70**. — Roehl, *IGA*, 36 *a* (d'après fac-similé inexact) ; Collignon, *Mon. Grecs*, II (1882), p. 28, fig. 6 ; Wilish, *op. cit.*, n. 119 ; Klein, *Meistersignaturen*, p. 28, 1. Au Musée du Louvre. Portion antérieure des chevaux d'un quadrige ; par devant, dans le champ :

Μιλονίδας ἔγραψε κ' ἀνέθεκε

---

1. D'après les peintures de vases de l'école d'Euphronios (fin du VIe s.) rapprochées par Hartwig (*Meisterschalen*, p. 154-160) des innovations assignées à Kimon, Perrot (IX, p. 223) a très bien montré que Pline s'était trompé en prenant κατάγραφα au sens de *profils* (c'est ce que veut dire chez lui *obliqua imago* d'après Apelle ; il s'agit de raccourcis, d'après l'étymologie comme d'après la définition d'Hésychius : καταγραφή, καὶ ἡμεῖς λέγομεν ἐν ζωγραφίᾳ κατάγραφον καὶ κατατομή). Jusqu'à Kimon, on n'avait représenté les figures que rigides, de face ou de profil, masses sombres aux vêtements tombant droit. Kimon leur donna la vie, à la fois en indiquant veines et muscles et en leur prêtant des attitudes variées.

2. Ces deux épigrammes sont attribuées à Simonide. Rien ne me paraît obliger à contester cette attribution comme on l'a fait en remplaçant, dans toutes deux,

**65**. — (A la suite de **57**) les inventions (d'Eumarès) furent perfectionnées par Kimon de Kléones. Celui-ci inventa les *katagrapha* ou profils[1] et représenta les figures en diverses positions, regardant en arrière, en haut ou en bas ; il marqua les attaches des membres, fit saillir les veines et découvrit aussi l'art de plisser et de froisser les vêtements.

**66**. — Ce n'est pas un maladroit Kimon, l'auteur de cette peinture ; mais sur toute œuvre peut s'exercer la critique ; même le héros Dédale n'y a pas échappé.

**67**. — Kimon a peint la porte de droite, Dionysios celle qui est à droite quand on sort[2].

**68**. — C'est Iphion de Corinthe qui a peint ce tableau ; on ne saurait désigner son talent, car ses ouvrages l'emportent de beaucoup sur sa réputation.

**69**. — C'est Iphion qui a peint de sa main ce tableau, Iphion qui but jadis l'eau puisée à la fontaine Pirène[3].

*On a retrouvé à Corinthe quelques ex-voto sur terre cuite*[4] *décorés par des peintres secondaires de l'école dont Kimon fut le grand maître*, Milônidas *et* Timônidas.

**70**. — Milônidas a peint et dédié.

---

Kimon par Mikon, et en identifiant, dans la seconde, l'autre peintre nommé avec Dionysios de Kolophon (**189**). Il peut s'agir de deux portes ou des deux vantaux d'une même porte (cf. p. 25, n. 4). Si la peinture qu'on verra plus loin sur la porte du temple d'Apollonis à Cyzique appartient au IIIe s., c'est au VIe s. que devait remonter l'habitude de peindre l'image d'Athéna *Pylaïtis* sur les portes des villes (Schol. Aesch. *Sept.* 150 : ἐζωγράφουν ταύτην πρὸ τῶν πυλῶν τῆς πόλεως ; Schol. Lycoph. 356 : ἐν ταῖς πύλαις γὰρ αὐτὴν ἔγραφον τῶν πόλεων καὶ τῶν οἰκιῶν, ὡς ἐν προαστείοις τὸν Ἄρεα).

3. Les textes **68-9** sont placés par Overbeck au IVe s. (n. 1971-2) ; mais l'attribution de la première épigramme à Simonide et sa ressemblance avec celle que ce poète aurait composée pour Kimon de Kléones m'incline à placer Iphion dans son groupe. On peut supposer que c'est à la cour d'Hippias et d'Hipparque 528-10 que Simonide (556-467) connut ces peintres. C'est pourquoi il dirait qu'Iphion avait bu *jadis* à la célèbre fontaine de Corinthe. En tout cas, les dates concordent. — Si on admet cette conjecture, Iphion a pu encore vivre au temps des guerres médiques. On sait qu'au lendemain de Salamine les Corinthiens consacrèrent dans le temple d'Aphrodite un tableau où étaient figurées toutes les courtisanes qui avaient fait pour la victoire un vœu solennel à la déesse. Athen. XIII, p. 573 *c* (= **192** *a*). — Simonide lui-même aurait, après 56 victoires, consacré une *pinax* à Apollon, *Anth. Pal.* VI, 213.

4. Ces plaques d'argile blanche appartiennent à un lot comprenant plus d'un

**71**. — Roehl, *IGA*, 20; Wilish, *op. cit.*, n. 16; *Ant. Denkm.* I, pl. VIII, n. 13; *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. I, 11; Collignon, *Mon. Grecs*, II, p. 30; Furtwaengler, *Berl. Vasensammlung*, n. 846; Perrot, IX, fig. 110; E. Buschor, *Griech. Vasensammlung* (1913), fig. 74. Au Musée de Berlin. Chasseur armé de l'arc, du carquois, du glaive et de deux javelots et accompagné d'un chien :

Τιμονίδας ἔγραψε Βία

SILLAX DE RHÉGION

**72**. — *ATHEN.* V, p. 210 B : Οὕτως καὶ Πολέμων ὁ περιηγητὴς εἶπεν ἐν γ' τῶν πρὸς Ἀδαῖον καὶ Ἀντίγονον, ἐξηγούμενος διάθεσιν ἐν Φλιοῦντι κατὰ τὴν πολεμάρχειον στοὰν γεγραμμένην ὑπὸ Σίλλακος τοῦ Ῥηγίνου, οὗ μνημονεύουσιν Ἐπίχαρμος καὶ Σιμωνίδης, λέγων οὕτως· ἐγγυθήκη καὶ ἐπ' αὐτῆς κύπελλον.

## LES PRIMITIFS IONIENS

### BOULARCHOS D'ÉPHÈSE

**73**. — *PLIN.* VII, 126 : Candaules rex Bularchi picturam Magnetum exiti, haud mediocris spati, pari rependit auro.

**74**. — *PLIN.* XXXV, 55 : Quid quod in confesso perinde est Bularchi pictoris tabulam, in qua erat Magnetum proelium, a Candaule rege Lydiae Heraclidarum novissimo, qui et Myrsilus vocitatus est, repensam auro ?

---

millier de fragments, trouvé en 1879 par un paysan du hameau de Penté-Skouphia, à 2 km. au S.-O. de l'Acrocorinthe. Ce sont des ex-voto provenant d'un sanctuaire de Poséidon et d'Amphitrite. La meilleure partie, acquise par le Musée de Berlin, a été décrite par Furtwaengler, *Beschr. d. Vasensammlung im Antiquarium* (1885), n. 347-955, E. Wilish, *Die altkorintische Thonindustrie* (1892), p. 159, et Pernice, *Arch. Jahrb.*, 1897, p. 9-48, et publiée par Pernice, *op. cit.*, et dans les *Antike Denkmäler*, II, pl. 7-8; I, pl. 23-4, 29-30, 39-40; une vingtaine de pièces, entrées au Louvre, par Collignon, *Monuments Grecs*, II, 1882, p. 23-52. Perrot, *Hist. de l'Art*, IX, p. 238-60, a donné un aperçu d'ensemble. A l'exception des deux textes transcrits ici, les inscr. consistent en une dédicace : ἀνέθηκε précédé par le nom de l'auteur de l'ex-voto.

1. On pourrait aussi rapporter Βία à Timônidas ; ce serait le nom de son père. On a peut-être une autre pièce de Timônidas, *Antike Denkmaeler*, I, pl. VIII ; Pernice, *Jahrb.* 1897, p. 33 ; Perrot, IX, fig. 108 : sculpteur travaillant avec le maillet et le ciseau à une statuette de cavalier. En tout cas, on lui attribue avec

**71**. — Timônidas a peint pour Bias[1].

*Vu l'influence de Corinthe en Grande-Grèce au VI^e s., telle que l'atteste notamment sa céramique, on peut rattacher à son école Damophilos et Gorgasos qui peignirent à Rome vers 500 et Sillax de Rhégion, contemporain de Simonide, qui avait peint à Phlionte, ville alors dans la dépendance de Corinthe :*

**72**. — Polémon le Périégète s'exprime de même dans son écrit *Contre Adaios et Antigonos* au livre troisième[2], quand il explique le sujet d'un tableau du Portique du Polémarque, à Phlionte, peint par Sillax de Rhégion, de qui font mention Epicharme et Simonide[3] ; il emploie les termes suivants : « un support[4] et, posée sur lui, une coupe »[5].

*Si les Ioniens ont appris la peinture par leurs colons en Égypte, les premières leçons peuvent remonter à 650, date de la fondation de Naukratis, agrandie en 570. Mais on entend parler d'un tableau de l'Ionien* Boularchos *qui peut dater de 700 aussi bien que de 550.*

**73**. — Le roi Kandaulès paya son poids d'or un tableau qui n'était pas de dimensions médiocres où Boularchos avait représenté la catastrophe des Magnètes.

**74**. — Il est également avéré qu'un tableau du peintre Boularchos, qui représentait la bataille des Magnètes, fut payé au poids de l'or par Kandaulès, le dernier roi lydien de la race des Héraklides, tant la peinture

---

raison une aryballe trouvée à Kléones représentant l'aventure de Troïlos surpris par Achille ; derrière la fontaine ombragée on lit :

Τιμονίδας μ' ἔγραφε.

(Collignon-Couve, *Catalogue des vases peints du Musée d'Athènes*, n. 620 ; Klein, *Meistersign.*, p. 29, 2 ; G. Welcker, *AM*, 1905, 199 et G. Perrot, IX, fig. 330).

2. Il s'agit de la réponse de Polémon au livre d'Adaios sur les sculpteurs et d'Antigonos de Karystos sur les peintres (voir *Introduction*). Voir le fr. 58 de l'éd. de Polémon par Preller.

3. Le *floruit* de Sillax doit donc se placer dans le premier quart du v^e siècle.

4. L'*eggythéké* est un support en bois pour amphores et autres vases. Adoptée par les Romains, elle est devenue en latin *incitega*.

5. Si ce citoyen de Rhégion a travaillé à Phlionte, c'est sans doute qu'il y a été formé par l'un des maîtres de l'école corintho-sicyonienne (cf. **191**). Il a dû avoir de nombreux élèves ou émules en Grande-Grèce et en Sicile. Il faut, en effet, que la peinture y ait pris un grand développement au v^e s. pour expliquer qu'à la prise d'Agrigente, en 406, les Carthaginois trouvèrent l'Acropole pleine de tableaux qu'ils envoyèrent à Carthage : καὶ γὰρ γραφαὶ παμπληθεῖς ἠυρέθησαν εἰς ἄκρον ἐκπεπονημέναι (Diod. XIII, 90). En 212, Marcellus trouve Syracuse, et, en 208, Fabius trouve Tarente remplies de tableaux (Liv. XXV, 40 ; Plut. *Marc.* 21). Sur les peintures du temple d'Héra Lakinia à Crotone, voir **214**. Sur une autre peut-être la n. 2, p. 113. On connaît un autre peintre de Rhégion, Hippys.

Tanta jam dignatio picturae erat. Circa Romuli aetatem id acciderit necesse est, etenim duodevicesima olympiade interiit Candaules aut, ut quidam tradunt, eodem anno quo Romulus, nisi fallor, manifesta jam tum claritate artis, adeo absolutione.

## KALLIPHON, SAURIAS ET PYTHAGORAS DE SAMOS

**75**. — *PAUSAN.* V, 19, 1 : . . . μεταξὺ ἕστηκεν αὐτῶν Ἔρις αἰσχίστη τὸ εἶδος ἐοικυῖαν πρὸς ταύτην καὶ Καλλιφῶν Σάμιος ἐν Ἀρτέμιδος ἱερῷ τῆς Ἐφεσίας ἐποίησεν Ἔριν, τὴν μάχην γράψας τὴν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν Ἑλλήνων.

**76** *a*. — *PAUSAN.* X, 26, 6 : Καὶ ἐν Ἀρτέμιδος τῆς Ἐφεσίας Καλλιφῶν ὁ Σάμιος Πατρόκλῳ τοῦ Θώρακος τὰ γύαλα ἁρμοζούσας ἔγραψε γυναῖκας.

---

1. La précision de ce synchronisme repose sans doute sur la combinaison de ces deux faits : Hérodote (I, 19) donne le meurtre de Kandaulès par Gygès comme contemporain du *floruit* d'Archiloque ; Cicéron place Archiloque *regnante Romulo* (*Tusc.* I, 13). Peut-être faudrait-il changer le chiffre de l'Ol. de XVIII en XVI, la mort de Romulus étant généralement datée de 715. Archiloque (fr. 20) fait allusion aux « malheurs des Magnètes ». S. Reinach, *REG*, 1894, p. 175-9, a cherché à montrer qu'il s'agissait, chez le poète comme chez le peintre, d'une défaite infligée par les Éphésiens aux Magnètes, v. 700 ; Élien mentionne expressément que, dans cette guerre, Magnésie du Méandre avait donné à chacun de ses cavaliers un écuyer et un chien de guerre (*H. V.*, XIV, 46). Or, sur les sarcophages de Clazomènes du VII^e s. qui représentent des batailles, les combattants, charriers et cavaliers, sont accompagnés par des chiens (le plus important des sarcophages à batailles est celui du British Museum publié par Murray, *Mon. Piot*, 1897, pl. IV-VII. Pour la bibliographie des sarcophages de Clazomènes, cf. Dugas, *BCH*, 1910, p. 469). Ce serait le *Magnetum praelium* ; quant à l'*exitium* il résulterait d'une confusion avec les Μαγνήτων κακά qui étaient devenus proverbiaux. Mais il faut remarquer que les sarcophages paraissent représenter un combat d'hoplites contre des cavaliers barbares. Or, les Cappadociens et les Lydiens, cavaliers émérites, faisaient aussi usage de chiens à la guerre (Polyen, VII, 2 ; sans doute les Magnètes leur ont emprunté cet usage ; cf. Zahn, *Arch. Jahrb.*, 1908, p. 175) et Gygès paraît s'être emparé de Magnésie vers 670 (*FHG*, III, 396, 62) : Théognis associe (ap. Bergk, *PLG*, p. 552, v. 103) Magnésie avec Smyrne et Kolophon comme villes que leur orgueil a perdues (ἀπώλεσε), et l'on sait que ces deux villes ont été prises par Alyatte vers 570. Ainsi, si l'on veut s'attacher à *exitium* seul, on pourra descendre jusqu'en 570 ; si l'on préfère le combiner avec Kandaulès, mort v. 690-85, il faut

était déjà en honneur. Ce fait doit coïncider avec l'époque de Romulus. En effet, Kandaulès mourut dans la 18e Ol. (708-5) ou, comme d'aucuns le prétendent, la même année que Romulus [1], ce qui prouve, si je ne m'abuse, qu'à cette époque l'art avait déjà atteint à un grand renom et même à la perfection.

*Boularchos était peut-être de Samos comme Saurias* (**61**) *et comme Kalliphon qui doit appartenir à la 2e moitié du VIe s.*

**75**. — (Dans la description du coffre de Kypsélos) : entre Ajax et Hector combattant, la Discorde se dressait, pareille à une femme hideuse : Kalliphon de Samos la représenta sous le même aspect au temple d'Artémis d'Éphèse, dans une peinture dont le sujet était la Bataille auprès des navires.

**76** *a*. — (Dans la description de l'*Ilioupersis* de Polygnote) : à Éphèse, Kalliphon de Samos a aussi peint des femmes ajustant les plaques de la cuirasse de Patrocle [2].

---

penser à l'invasion des Cimmériens qui a commencé vers 700, tradition que suivait Strabon (XIV, p. 647, à propos d'un vers d'Archiloque, ce qui a amené H. Hauvette à reprendre la question sans se prononcer dans son *Archiloque*, 1905, p. 26-31) et que paraissent confirmer et le rapprochement avec les sarcophages de Clazomènes, qui représentent certainement les incursions des Cimmériens, et l'autre texte de Pline. Les exploits des Lydiens contre les Cimmériens semblent avoir été chantés, dès le milieu du VIIe s., par Magnès de Smyrne dans une Amazonomachie (Nic. Damasc, fr. 62). La peinture peut remonter aussi haut.

2. Si Kalliphon était contemporain du coffre de Kypsélos, il se placerait dans la 2e moitié du VIIe s.; mais, en s'attachant au second texte, on peut penser que la peinture qu'il avait faite à Éphèse était destinée au temple d'Artémis qu'on reconstruisait à l'époque de Crésus (v. 550). A Samos, on sait, par Strabon, XIV, 637 *c*, que l'Héraion était devenu un véritable musée. En dehors des tableaux votifs, χωρὶς δὲ τοῦ πλήθους τῶν ἐνταῦθα κειμένων πινάκων, il y avait des galeries de tableaux (πινακοθῆκαι) bien que Verrès en eût enlevé beaucoup de pièces (Cicer. *in Verr.*, I, 19). C'est peut-être à cette période primitive que remonte le tableau représentant de façon obcène les amours de Zeus et de Héra que Chrysippe avait commenté en vers (γραφὴν τὴν ἐν Σάμῳ ἐν ᾗ ἀρρητοποιοῦσα ἡ Ἥρα τὸν Δία ἐγέγραπτο. Diog. Laert. VII, 7, 188 ; cf. Origen. *C. Cels.* IV, p. 194, Spencer). D'après Clément, *Hom.*, I, p. 667, éd. Coteler, la peinture serait à Argos. Diogène Laerte ajoute que les adversaires du philosophe réfutaient son assertion en montrant qu'il n'existait rien de pareil à cette peinture dans les *Catalogues de tableaux* dus à Polémon, Hypsikratès et Antigonos ; on peut donc en conclure que le tableau était très ancien, antérieur en tout cas aux maîtres célèbres.

Sur d'autres peintures anciennes, à l'Artémision d'Éphèse, et sur sa *Pinacothèque*, Paus. X, 38, 3. — Peut-être les deux peintures de Kalliphon faisaient-elles partie d'une série de tableaux empruntés à l'*Iliade*.

**76** *b*. — *HEROD*. IV, 88 : . . . ἀπ' ὧν δὴ Μανδροκλέης ἀπαρχήν, ζῷα γραψάμενος πᾶσαν τὴν ζεῦξιν τοῦ Βοσπόρου καὶ βασιλέα Δαρεῖον ἐν προεδρίῃ κατήμενον καὶ τὸν στρατὸν αὐτοῦ διαβαίνοντα, ταῦτα γραψάμενος ἀνέθηκε ἐς τὸ Ἡραῖον.

Le tableau aurait été accompagné de l'épigramme suivante (*Anth. gr.* ed. Stadtmueller, I ; *Pal. VI*, 341) :

Βόσπορον ἰχθυόεντα γεφυρώσας ἀνέθηκε
Μανδροκλέης Ἥρῃ μνημόσυνον σχεδίης,
αὐτῷ μὲν στέφανον περιθείς, Σαμίοισι δὲ κῦδος
Δαρείου βασιλέος ἐκτελέσας κατὰ νοῦν.

**77**. — *PLIN*. XXXIV, 60 : Fuit et alius Pythagoras, Samius, initio pictor.

**78** *a*. — *PAUSAN*. IX, 35, 7 : Καὶ πρὸς τῷ ὀνομαζομένῳ Πυθίῳ Χάριτες καὶ ἐνταῦθά εἰσι, Πυθαγόρου γράψαντος Παρίου.

**78** *b*. — Chr. Blinkenberg, *La Chronique du temple Lindien* (Copenhague, 1912), p. 12. l. 88-98 : Τᾶν φυλᾶν ἑκάστα πίνακα [παναργ]αϊκόν, ἐν ὧι ἦν | ἐζωγραφημένος φύλαρχος καὶ δρομεῖς ἐννῆ | πάντες ἀρχαικῶς ἔχοντες τοῖς σχήμασι, ὧν ἕκα | στον ἐπεγέγραπτο τᾶι εἰκόνι τὸ ὄνομα · καὶ ἐ|πὶ τοῦ ἑνὸς τῶν πινάκων ἐπεγέγραπτο · | « Ἀλιαδᾶν φυλὰ νικάσ[ασα ἀν]έθηκε τᾶι Λινδίαι | Ἀθάναι », ἐρ' ἑτέρου δέ · « Νίκας τόδ' ἐστὶ σᾶμα · τῶν | Αὐτοχθόνων φυλὰ κρατήσασ' ἀγλάϊσε τὰν θεόν », | ἐπὶ δὲ τοῦ τρίτου · « Τελχείνων φυλὰ νικῶσ' ἀνέθη|κεν Ἀθάναι, Λυκωπᾶς δὲ ὁ Λυγκέως παῖς ἐλαμ|παδάρχει ».

---

1. Que Mandroklès ne doit pas être donné pour un peintre comme le fait Overbeck, c'est ce qui résulte de l'emploi du participe moyen γραψάμενος et du fait qu'il a dû faire des frais pour la peinture. L'intérêt du texte est de faire connaître une peinture samienne quand on connaît par ailleurs le nom de deux peintres Samiens, Saurias et Kalliphon. On sait, par un autre passage d'Hérodote (I, 164), que les cités ioniennes avaient des peintures dans leurs temples dès 545 ; abandonnant leur ville les Phocéens emportent tous les ex-voto des temples « sauf ce qui était bronze, marbre ou peinture », χωρὶς ὅ τι χαλκὸς ἢ λίθος ἢ γραφὴ ἦν. — Pour l'idée qu'on peut se faire par les vases du tableau de Mandroklès, voir M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der gr. Malerei* (1910), p. 92, et P. Kurth, *Neapolis*, I (1913), p. 54.

2. La différence d'ethnique — surtout quand il s'agit d'îles aussi voisines et dont les ethniques sont si faciles à confondre — ne peut empêcher l'identification. Elle résulte, ainsi que l'époque, des faits suivants :

1° Dans la suite du texte de Pline (voir au vol. SCULPTURE), il est dit que ce Pythagoras fut ensuite sculpteur, connu notamment pour sept statues d'hommes nus (athlètes), et qu'il ressemblait tant au sculpteur Pythagoras de Rhégion qu'on le prenait pour lui ; en réalité, il doit s'agir de la confusion de leurs œuvres qui vient de ce que le grand Pythagoras, originaire de Samos, signait ses statues Σάμιος ;

*C'est à la fin du VI^e s. que se place le tableau dédié à Samos par Mandroklès.*

**76** *b.* — (Sur les présents que Darios avait faits à Mandroklès de Samos, l'architecte du pont jeté sur l'Hellespont en 506) il fit peindre toute la traversée du Bosphore avec le roi Darios assis sur son trône et l'armée défilant devant lui ; ayant fait faire cette peinture, il la consacra dans l'Héraion[1].

*Au début du V^e s. appartient Pythagoras de Samos.*

**77.** — Il y eut aussi un autre Pythagoras, de Samos, qui commença par être peintre.

**78** *a.* — (A Pergame) tout proche de ce qu'on appelle le *Pythien*, se voient aussi des Charites, dont le peintre est Pythagoras de Paros[2].

*Une autre peinture votive de cette école, qui peut remonter au VII^e s., nous est connue par la liste des ex-voto historiques qui se trouvaient vers 100 av. J.-C. au temple d'Athéna à Lindos*[3].

**78** *b.* — Chacune des tribus : un tableau très ancien où est peint un phylarque avec neuf coureurs, tous figurés de façon archaïque, chacun avec son nom et avec, sur l'un des tableaux, l'inscription : « La tribu des Haliades, victorieuse, a dédié à Athania Lindia », sur un autre : « Voici le signe de la victoire : ayant remporté le prix, la tribu des Autochthones a gratifié la déesse », sur le troisième : « La tribu des Telchines, victorieuse, a dédié à Athana ; Lykôpadas, fils de Lynkeus, a remporté le prix à la course aux flambeaux des garçons »[4].

---

et l'anecdote établit seulement que notre Pythagoras de Samos était un contemporain du sculpteur de Rhégion, qui a travaillé entre 490 et 460.

2° Le texte de Pausanias est extrait d'un chapitre où, à propos du culte des Charites à Orchomène, le Périégète signale les œuvres anciennes où elles étaient représentées toutes trois sévèrement drapées. C'est après avoir rappelé celles de Boupalos qu'on rencontrait à Pergame dans le palais royal, qu'il indique qu'on voyait non loin (*le Pythien* est sans doute une statue d'Apollon) la peinture de Pythagoras. Il s'agit donc bien d'une œuvre archaïque que les rois de Pergame avaient dû acquérir. — Entre les deux ethniques, il semble qu'on doive préférer *Samios*, puisqu'il fournit l'explication la plus simple de la confusion de notre peintre et sculpteur avec le grand statuaire homonyme. Pythagoras de Samos a pu être le prédécesseur immédiat d'Agatharchos de Samos (**180**).

3. Voir A. Reinach, *Revue épigraphique*, 1913, p. 102.

4. L'inscription indique, comme sources, deux historiens Rhodiens, Xénagoras qui appartient au IV^e s., Gorgon qui appartient au II^e s. Les noms donnés aux trois tribus, Haliades, Autochthones et Telchines, sont imaginés pour représenter les trois éléments attribués par les légendes à la population. Les Telchines représenteraient l'élément argien, si l'on doit rapprocher Lynkeus de l'Aegyptiade de ce nom, le seul épargné dans la nuit de noces des Danaïdes, qui aurait institué à Argos une course aux flambeaux dite *Lynkeia*. Lykôpas est le nom de celui des Telchines qui aurait fondé le sanctuaire d'Apollon Lykios. Pour le motif repré-

# LES PRIMITIFS ATHÉNIENS

## EUMARÈS, SÉMON, SKYTHÈS

**79**. *PLIN.* XXXV, 56 : ...et qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnis imitari ausum.

**80**. — Fragments d'une base faite pour porter une stèle : *IG.*, I, *Suppl.* p. 95, n. 373 [13], et p. 181 : Ἄπαρχμα τέχ]νες Εὐμαρὲς [μ' ἐργάσ]ατο.

**81**. — Benndorf, *Griech. und sikelische Vasenbilder*, pl. IV, 1 ; d'où G. Perrot, IX, fig. 121 ; Rizzo, *Mon. Piot*, XX, 1913, pl. VIII, p. 117.

Plaque de terre cuite peinte, trouvée sur l'Acropole : Athéna casquée, la lance dans la droite, monte sur son char; devant elle, Hermès au caducée désigné par son nom inscrit en noir ; dans le champ, au-dessus de la déesse, est inscrit de même :

Σκυθὲς ἔγρ[αψεν

---

senté, on peut rappeler qu'on voyait sur le coffre de Kypsélos une file de cinq coureurs avec l'arbitre, chacun accompagné de son nom (Paus. V, 17, 10). — L'odelette d'Anacréon, p. 23, n. 3, a été considérée, lorsqu'on la tenait pour authentique, pour prouver l'existence d'une école de peinture à Rhodes au VIe s. (cf. Raoul Rochette, *Peintures antiques*, p. 101). Il est possible que Mnasilaos et Elasippos de Paros que Pline mentionne avec Polygnote comme auteurs des premiers tableaux à l'encaustique appartiennent aux primitifs ioniens. En tout cas, c'est ce groupe de peintres Samiens et Pariens qui prépare l'école thasienne où le génie de Polygnote marquera la fin de l'époque des primitifs : il a rappelé lui-même que Thasos était colonie de Paros (cf. p. 111, n. 2).

1. On a voulu reconnaître cet *Eumarus* dans l'Eumarès, père du sculpteur Anténor auquel une des plus fameuses *Korai* de l'Acropole fut commandée vers 530-20 (*IG*, I suppl. 3799 ; Perrot, VIII, pl. II ; Lechat, *La sculpture avant Phidias*, *passim* ; H. Schrader, *Auswahl archaischer Marmor-skulpturen im Akropolis Museum* (Vienne, 1913).

Sa propre signature a été restituée par Wolters comme nous la donnons. Même si la base dont elle provient n'a pas porté une de ces stèles peintes du VIe s. dont plusieurs ont été retrouvées à Athènes (cf. Perrot, VIII, p. 661), mais une statue, l'identification n'a rien d'invraisemblable. Les familles d'artistes et l'emploi du pinceau alternant avec celui du ciseau sont, en effet, deux traits qui se retrouvent toujours à l'enfance des arts, et la *Koré* d'Anténor porte, comme ses sœurs, des traces de la plus vive polychromie. Des deux nouveautés prêtées à Eumarès, on admet que la première consiste à avoir peint les chairs des femmes en blanc crémé, tandis que celles des hommes restaient en noir comme dans les silhouettes ombrées primitives ; il n'en est pas seulement ainsi sur la céramique

*A Athènes la peinture a pris un premier essor à l'époque de Pisistrate. Il nous en est parvenu maint exemplaire sur stèle en marbre ou en calcaire, sur tablette de terre cuite, sur vases surtout. Le plus célèbre des peintres de cette époque aurait été Eumarès d'après Pline.*

**79**. — (Après **57**) et celui qui le premier distingua dans la peinture les hommes des femmes, Eumarès d'Athènes, qui osa imiter toutes sortes de postures.

*Sa signature a été retrouvée à l'Acropole au bas d'une stèle brisée.*

**80**. — En prémices de son art Eumarès m'a fabriquée [1].

*On y a aussi retrouvé celle d'un artiste qui a pu être son élève, peintre de* pinakes [2] *et, peut-être, de vases, Skythès.*

**81**. — Skythès a peint [3].

---

à figures noires de la 2e moitié du VIe s., mais sur les plaquettes en terre cuite peintes contemporaines trouvées à Athènes (Furtwaengler, *Beschr. d. Vasen in Berlin*, n. 1811-26 ; *Ant. Denkmäler*, II, pl. IX-XI) ; sur celles de Corinthe, un peu plus archaïques, Amphitrite se détache en blanc à côté de Poséidon peint en noir (cf. Perrot, IX, p. 238-60). — Quant à la seconde innovation d'Eumarès, le sens en est précisé par Cicéron, *Verr.* II, 1, 21, 57 : *non solum numerum signorum, sed etiam unius cujusque magnitudinem, figuram, statum litteris definiri vides* (il s'agit d'une liste des statues enlevées par Verrès qui est lue devant le tribunal), passage où le Ps.-Asconius définit ainsi *figuram : est circa gestum situmque membrorum* (p. 174, 7 Orelli). Il s'agit donc de la variété des attitudes ; ce qui caractérise, en effet, la peinture de vases du temps des Pisistratides c'est qu'on sort du hiératisme géométrique pour revenir au mouvement de la vie et c'est ce qui différencie aussi les tablettes peintes d'Athènes de celles de Corinthe.

2. G. Perrot, IX, p. 250-260, a groupé les peintures attiques du VIe s. sur terre cuite. Les métopes de Thermos en argile vivement coloriée semblent appartenir au milieu de ce siècle. Elles peuvent donner une idée de la décoration des temples athéniens de l'époque.

3. Skythès a pu appartenir à l'école d'Eumarès. L'épigraphie incline, en effet, à ne pas descendre plus bas que 525. C'est dans le dernier quart du VIe s. qu'a dû travailler Skythès, peut-être un de ces Scythes appelés par Pisistrate à Athènes. Outre la *pinax* citée, on a trouvé dans les débris dus à la ruine de l'Acropole par les Perses, les fragments de deux autres pièces semblables, l'une qui paraît avoir été signée comme le n° **81** (cf. Rizzo, *Mon. Piot*, XX, fig. 4), l'autre qui porte Σχύθης μὰν(έθηκε γράψας ?) (fig. 3). D'après Rizzo, *loc. cit.*, le Skythès auteur de ces tablettes, serait identique au Skythès dont le nom paraît sur des coupes de la fin du VIe et du début du Ve s. ; il pourrait être l'ami de l'Épilykos dont il sera parlé dans la section Céramique et le père du Κρίτων ὁ Σκύθου qui figurera dans le volume Sculpture (Loewy, 17).

**82**. — H. Diels, *Laterculi alexandrini* (*Abhandl.* de l'Acad. de Berlin, 1904).

ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Col. VI, 14 : Σήμων Ἀθηναῖος · οὗτος
εὗρε πρῶτος γραμμ[ήν,
τὸν τύ]πον (?) ἵππου ἐν λευκῶι
πίνα]κ[ι ἀ]λ[είψας τὴν
σκιάν· ] Ζεῦξις ὁ Ἡρακ-
λεώ]της τὰ με. το...
l. 20-29 trop mutilées pour être reproduites.

Col. VII, 1 : χος, ὁ Ἄβρων, ὁ Κτησίδη-
μος, ὁ Μενάλκης (lacune)

**83**. — *AELIAN. V. H.*, X, 10 : Ὅτε ὑπήρχετο ἡ γραφικὴ τέχνη καὶ ἦν τρόπον τινὰ ἐν γάλαξι καὶ ἐν σπαργάνοις, οὕτως ἄρα ἀτέχνως εἴκαζον τὰ ζῷα, ὥστε ἐπιγράφειν αὐτοῖς τοὺς γραφέας· τοῦτο βοῦς, ἐκεῖνο ἵππος, τοῦτο δένδρον.

**84**. — *ARIST. Top.*, VI, 2, 140 *a*, 20 : .... ἢ εἰ καθ' αὑτὸν λεχθεὶς μὴ φανερὸς εἴη τίνος ἐστὶν ὁρισμός, ἀλλὰ καθάπερ τὰ τῶν ἀρχαίων γραφέων, εἰ μή τις ἐπιγράψαι, οὐκ ἐγνωρίζετο τί ἐστιν ἕκαστον.

**85**. — *ARIST. Problem.*, I, 45, 895 *b*, 36 : .... οἷον εἴ τις ἐπὶ τῶν ἀρχαίων γραφέων καὶ ἀνδριαντοποιῶν σκοπεῖ τὰ ἔργα· οὐ γὰρ ἦν πώποτε οὐδαμῇ γραφὴ σπουδαία οὐδὲ ἀνδριάς, φαῦλα δὲ ἦν.

---

1. C'est un fr. d'un papyrus du IIe s. av., trouvé à Abousir el Meleq. Il contient les restes d'une de ces listes de *canons* si en vogue chez les Alexandrins : hommes et œuvres célèbres classés par catégorie. Pour la valeur de cette liste, le fait qu'elle saute de ce Sémon à Zeuxis suffit à la juger. Après les lignes mutilées on croit lire le nom de Timomachos; puis venaient Habron et Ktésidémos, élèves d'Apelle, enfin Ménalkès inconnu par ailleurs. A la l. 16, Diels a lu au début πος;

*Enfin un papyrus*[1] *prête à Sémon d'Athènes l'invention qu'on a vue plus haut attribuée à Saurias* (**61**).

**82**. — Sémon d'Athènes : il a le premier inventé le dessin, en noircissant le contour de l'ombre d'un cheval projeté sur un fond blanc.

*Comme les céramistes contemporains, les peintres du VI^e^ siècle inscrivaient leur nom à côté de chaque personnage. La généralité de cette coutume, qu'on verra observée encore par Polygnote* (**107**), *est attestée par Elien :*

**83**. — La peinture, à ses débuts, quand elle était encore pour ainsi dire à la mamelle et en bas âge, donnait des êtres vivants une représentation si fruste, que les peintres y ajoutaient cette inscription : Ceci est un bœuf, cela un cheval, ou bien : un arbre.

*et par Aristote :*

**84**. — En outre [se. la définition est défectueuse], si son énoncé ne permet pas d'apercevoir par lui-même ce dont elle est la définition, mais si elle ressemble aux œuvres des anciens peintres dont les sujets seraient méconnaissables si l'on ne les y avait indiqués par écrit.

*Aristote n'appréciait pas les primitifs :*

**85**. — (On le verra) si l'on considère les œuvres des anciens poètes et statuaires. Il n'y avait, en effet, alors, nulle part, de tableaux ou de statues bien faits, mais tous étaient mauvais.

*On verra plus loin qu'on se disputait au contraire leurs œuvres au I^er^ siècle de l'Empire* (**86**).

---

il propose lui-même de corriger πον ne trouvant pas de construction possible avec un nominatif ; mais il peut s'agir d'un neutre en ος. Ce Sémon pourrait être identique au Sémon connu comme père de Lyséas par la fameuse stèle peinte qui représente ce dernier et qu'on place à la fin du VI^e^ s. (cf. Perrot, IX, p. 226; G. Loeschcke, *Arch. Anz.*, 1913, p. 63).

# IV

## POLYGNOTE ET LA PREMIÈRE ÉCOLE ATTIQUE (v. 480-420).

### AGLAOPHON L'ANCIEN DE THASOS, PÈRE DE POLYGNOTE

**86**. — *QUINTIL. Inst. orat.*, XII, 10, 3 : Primi quorum opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa prope rudia ac velut futurae mox artis primordia, maximis, qui post eos extiterunt, auctoribus praeferant, proprio quodam intelligendi, ut mea opinio fert, ambitu.

**87**. — *CICER. De Orat.*, III, 7, 26 : Una est ars ratioque picturae, dissimillimique tamen inter se Zeuxis Aglaophon Apelles ; neque eorum quisquam est cui quidquam in arte sua videatur.

**88**. — *DIO CHRYS. Orat.*, XI, 45 (p. 167 Arnim) : ἔτι δὲ Ἀγλαοφῶν καὶ Πολύγνωτος καὶ Ζεῦξις.

**89**. — *GREG. NAZ. Orat.*, 34 (p. 355 A. Morell. ; II, 61 A. Migne) : ποῖοι Φειδίαι καὶ Ζεύξιδες καὶ Πολύγνωτοι Παῤῥάσιοί τέ τινες καὶ Ἀγλαοφῶντες κάλλη μεθ' ὑπερβολῆς γράφειν καὶ πλάττειν εἰδότες.

**90**. — *ARISTOPH. Aves*, v. 574.

... Νίκη πέτεται πτερύγοιν χρυσαῖν, καὶ νὴ Δί' Ἔρως γε.

*Schol.* : Νεωτερικὸν τὸ τὴν Νίκην καὶ τὸν Ἔρωτα ἐπτερῶσθαι. Ἄρχερμον γάρ φασι τὸν Βουπάλου καὶ Ἀθήνιδος πατέρα, οἱ δὲ Ἀγλαοφῶντα, τὸν Θάσιον ζωγράφον, πτηνὴν ἐργάσασθαι τὴν Νίκην, ὡς οἱ περὶ Καρύστιον τὸν Περγάμηνόν φασιν.

---

1. Il ne semble pas qu'on ait pu parler d'Aglaophon le Jeune comme d'un primitif ; on verra donc ici le père, et non le neveu de Polygnote. Comme l'activité de ses fils Polygnote et Aristophon se place entre 470 et 440, la sienne doit remonter à la période 490-60.

*Nous désignerons sous le nom de* première école attique *les peintres du Ve s., originaires d'Athènes ou y ayant surtout travaillé, et qui ont subi l'influence de Polygnote, depuis son père Aglaophon jusqu'à ce qu'Apollodoros vienne créer* l'école classique :

*Le premier grand peintre grec paraît avoir été Aglaophon de Thasos. A en croire Quintilien, il aurait encore été estimé de son temps à la façon de nos primitifs.*

**86**. — Les premiers dont les œuvres ne méritent pas seulement d'être vues en raison de leur ancienneté sont, dit-on, Polygnote et Aglaophon [1], peintres illustres dont les couleurs simples ont encore aujourd'hui tant d'amateurs qu'ils préfèrent ces rudiments, qui ne sont pour ainsi dire que le début de l'art à venir, aux artistes illustres qui parurent par la suite, ce qui, à mon sens, ne se comprend que par l'effet d'une sorte de coterie.

*Aglaophon est nommé parmi les peintres les plus célèbres par Cicéron :*

**87**. — L'art de la peinture est un, ainsi que son but, et pourtant rien de plus dissemblable entre eux que Zeuxis, Aglaophon, Apelle ; et l'art de chacun d'eux ne semble en défaut sur aucun point.

*Dion Chrysostome :*

**88**. — et encore Aglaophon et Polygnote et Zeuxis.

*Grégoire de Nazianze :*

**89**. — Que sont les Phidias, les Zeuxis, les Polygnote, que sont les Parrhasios et les Aglaophon habiles à peindre et à modeler les beautés les plus merveilleuses ?

*Une seule œuvre peut lui être attribuée avec certitude, une* Niké ailée, *d'après une scholie d'Aristophane :*

**90**. — « La Victoire vole de ses ailes d'or, ainsi qu'Eros. »

C'est assez tardivement qu'on a représenté la Victoire et Eros avec des ailes. On dit que c'est Archermos, le père de Boupalos et d'Athénis, qui a le premier fait une Victoire ailée; d'autres — comme Karystios de Pergame [2] — disent que c'est Aglaophon, le peintre de Thasos.

---

2. Les fr. qui nous restent de Karystios de Pergame montrent qu'il écrivit au temps d'Attale III une histoire de la Grèce depuis Alexandre. Peut-être le scholiaste l'a-t-il confondu avec Antigonos de Karystos, ce qui donnerait une grande autorité à cette ad ion. En tout cas, elle doit se rapporter à Aglaophon l'ancien en effet, la peinture de vases connaît la Niké ailée depuis le début du ve s.

## AGLAOPHON LE JEUNE, PETIT-FILS DU PRÉCÉDENT

**91**. — *PLIN.* XXXV, 60 : LXXXX autem olympiade fuere Aglaophon, Cephisodorus, Erillus, Evenor pater Parrhasii et praeceptor maximi pictoris de quo suis annis dicemus, omnes jam inlustres, non tam in quibus haerere expositio debeat festinans ad lumina artis (la suite à **193**).

**92**. — *ATHEN.* XII, p. 534 *d* : Ἀρικόμενος δ' (Ἀλκιβιάδης) Ἀθήνησιν ἐξ Ὀλυμπίας δύο πίνακας ἀνέθηκεν, Ἀγλαοφῶντος γραφήν· ὧν ὁ μὲν εἶχεν Ὀλυμπιάδα καὶ Πυθιάδα στεφανούσας αὐτόν, ἐν δὲ θατέρῳ Νεμέα ἦν καθημένη καὶ ἐπὶ τῶν γονάτων αὐτῆς Ἀλκιβιάδης, καλλίων φαινόμενος τῶν γυναικείων προσώπων.

**93**. — *PAUSAN.* I, 22, 6 : Γραφαὶ δέ εἰσι καὶ ἄλλαι καὶ Ἀλκιβιάδης. ἵππων δέ οἱ νίκης τῆς ἐν Νεμέᾳ ἐστὶ σημεῖα ἐν τῇ γραφῇ.

**94**. — *PLUT. Alc.*, 16 : Ἀριστοφῶντος δὲ Νεμέαν γράψαντος ἐν ταῖς ἀγκαλαις αὐτῆς καθήμενον Ἀλκιβιάδην ἔχουσαν ἐθεῶντο καὶ συνέτρεχον χαίροντες, οἱ δὲ πρεσβύτεροι καὶ τούτοις ἐδυσχέραινον ὡς τυραννικοῖς καὶ παρανόμοις.

**95**. — *AELIAN. Nat. anim. epil.*, p. 435, Hercher : καὶ γραφικοὶ δὲ ἄνδρες, μέγα αὐτοὺς φρονεῖν ἀνέπειθεν ἡ ἵππος γραφεὶς κάλλιστα, ὡς Ἀγλαοφῶντα.

## ARISTOPHON DE THASOS, FRÈRE DE POLYGNOTE

**96**. — *PLAT. Gorgias*, 2, p. 448 *b* : Εἰ δέ γε ἥσπερ Ἀριστοφῶν ὁ Ἀγλαοφῶντος ἢ ὁ ἀδελφὸς αὐτοῦ ἔμπειρος ἦν τέχνης, τίνα ἂν αὐτὸν ὀρθῶς ἐκαλοῦμεν ; — Δῆλον ὅτι ζωγράφον.

---

1. Ce passage fait partie d'un extrait transmis par Athénée d'une Vie d'Alcibiade due au péripatéticien Satyros qui professa probablement à Rhodes dans la 1re moitié du IIe s. (*FHG.*, III, 160). On peut fixer à 416-5 l'année où Alcibiade, ayant engagé sept chars à Olympie, remporta le 2e et le 4e prix (Plut. *Alc.*, 11 ; cf. Busolt, *Griech. Gesch.*, III², p. 1268) ; sa victoire à Delphes a dû tomber en 418-7 ; sa victoire à Némée en 417-6. Les deux tableaux ont dû être achevés avant l'affaire des Hermès, soit entre août 416 et mai 415. Némée personnifie ici, non la ville, mais les jeux, la *pentétéris* dont on sait par ailleurs qu'un décret avait défendu à Athènes de donner le nom à une esclave, une affranchie ou une danseuse, décret peut-être rendu à cette occasion (Polémon, Περὶ τῆς ἀκροπόλεως, fr. III, ed. Preller, *ex* Harpocr. s. v. Νεμέας Χαράδρα et Athen. XIII, 587 c).

*Les autres peintures mises sous le nom d'Aglaophon doivent plutôt être attribuées à son petit-fils.*

*Il a fallu, en effet, distinguer du père de Polygnote et d'Aristophon un Aglaophon le jeune en raison de la date que Pline indique pour lui:*

**91**. — A la 90e Ol. (420-17) fleurirent Aglaophon, Képhisodoros, Erillos, Evénor père et maître de Parrhasios, le peintre illustre dont nous parlerons à sa date, tous peintres de marque, pas assez pourtant pour devoir arrêter mon exposé qui se hâte vers les lumières de l'art.

*Cette date est confirmée par les deux tableaux qu'il fit pour Alcibiade selon Athénée :*

**92**. — Acibiade, de retour à Athènes d'Olympie, consacra deux tableaux peints par Aglaophon : l'un représentait la Victoire Olympique et la Pythique le couronnant, l'autre Némée assise et, sur ses genoux, Alcibiade, plus beau lui-même que les figures féminines [1].

*L'un de ces tableaux était conservé dans la Pinacothèque des Propylées* (voir **121**) *au temps de Pausanias.*

**93**. — Il y a encore d'autres peintures, par exemple Alcibiade avec les insignes de la victoire qu'il obtint à Némée dans la course des chars.

*Plutarque nommant Aristophon comme auteur de ce tableau, on en conclut qu'Aglaophon était son fils.*

**94**. — Lorsque Aristophon eut peint Némée tenant Alcibiade assis dans ses bras, le peuple s'empressa d'aller en foule l'admirer avec joie, mais les hommes d'âge s'en montraient chagrinés comme d'une chose digne d'un tyran et illégale [2].

*On vantait encore de lui un cheval qui peut s'être trouvé dans ce tableau.*

**95**. — La réputation des peintres n'a-t-elle pas été faite soit par un cheval peint à merveille, comme pour Aglaophon...

*La filiation d'Aristophon est connue par Platon.*

**96**. — Et si quelqu'un est habile dans l'art que pratiquent Aristophon, fils d'Aglaophon, ou son frère [3], comment sera-t-il juste de l'appeler? Un peintre, évidemment.

---

2. Sur cette peinture cf. G. Loeschcke, *Vermutungen z. griech. Künstlergesch.*, (Dorpat, 1884), p. 8. La mention d'Aristophon peut s'expliquer ou par un *lapsus* de Plutarque, ou parce qu'elle ne servait que de patronymique à un Ἀγλαοφῶντος qui aurait été oublié par le copiste, ou encore parce que le père d'Aglaophon fut associé à son fils.

3. Polygnote. D'après cette phrase il semblerait qu'Aristophon fût l'aîné. D'après la date des peintures commandées par Alcibiade son fils Aglaophon a dû naître au plus tard vers 450.

**97**. — *PLUT. De aud. poet.*, 10, 3 (éd. Bern. I, p. 42) : Τὸν Ἀριστοφῶντος Φιλοκτήτην καὶ τὴν Σιλανίωνος Ἰοκάστην ὁμοίως θνήσκουσι καὶ ἀποφθινουσι πεποιημένους ὁρῶντες χαίρομεν.

**98**. — *PLUT. Quaest. Conv.*, V, 1, 2 (éd. Bern. IV, p. 181) : Ἀνθρώπους μὲν γὰρ ἀποθνήσκοντας καὶ νοσοῦντας ἀνιαρῶς ὁρῶμεν· τὸν δὲ γεγραμμένον Φιλοκτήτην καὶ τὴν πεπλασμένην Ἰοκάστην,... ἡδόμεθα καὶ θαυμάζομεν.

**99**. — *PLIN.* XXXV, 139 : Aristophon Ancaeo vulnerato ab apro cum socia doloris Astypale numerosaque tabula in qua sunt Priamus, Helena, Credulitas, Ulixes, Deiphobus, Dolus.

---

1. Cf. Milani, *Filottete*, p. 89 et ce qui est dit au *Philoctète* de Parrhasios, **270**.

2. Ankaios est un héros Arcadien qui aurait été tué par le sanglier dans la chasse de Kalydon. Il avait été représenté par Skopas au fronton du temple de Tégée, défaillant, laissant échapper de ses mains la hache double (qui le caractérise dans les représentations de la chasse), soutenu par son frère Épochos (Paus. VIII, 45, 7). On avait confondu avec lui un autre Ankaios, roi des Lélèges de Samos, qui aurait été mortellement blessé par un sanglier qui dévastait son pays (Tzetz. ad Lyc., 488; Schol. Apoll. Rhod., I, 188). C'est Ankaios de Samos qui avait pour mère Astypalé à qui on donnait pour père Phoinix et, pour la rattacher à l'Arcadie, Téléphé comme mère.

*Parmi ses œuvres Plutarque vante un* Philoctète mourant :

**97**. — Nous prenons plaisir à voir le Philoctète d'Aristophon et la Jocaste de Silanion, bien qu'ils soient montrés se décomposant ou mourant.

**98**. — Nous éprouvons de la peine quant nous voyons des hommes qui se meurent ou qui sont perdus de maladie, et pourtant Philoctète en peinture et Jocaste en sculpture, sont des spectacles qui causent du plaisir et de l'admiration [1].

*Pline en fait connaître deux autres :*

**99**. — Aristophon (est réputé) pour son Ankaios blessé par le sanglier à côté d'Astypalé qui partage sa douleur [2] et pour un tableau chargé de personnages où l'on voit Priam, Hélène, la Crédulité, Ulysse, Déïphobos et la Ruse [3].

---

3. Il s'agit apparemment d'une scène se rapportant au mariage d'Hélène avec Déïphobos après la mort de Pâris ; à la prise de Troie, Déïphobos était livré par Hélène et tué par Ménélas et Ulysse. Cf. O. Jahn, *Arch. Zt.*, 1847, p. 127. La Ruse, Ἀπάτη, est déjà personnifiée chez Hésiode, *Theog.*, v. 224 ; de même, v. 349, la *Credulitas*, si ce mot traduit ici Πειθώ; la *Persuasion*, et ne doit pas être rendu par *Naïveté*. Pour la personnification de *Dolus* et de *Credulitas*, la *Discorde* de Kalliphon (**75**) montre que ce genre d'allégories fut en vogue en peinture bien avant la *Calomnie* d'Apelle. A la même époque doit remonter la personnification de la Faim qu'on voyait à Sparte peinte, les mains liées derrière le dos, dans le temple d'Athéna Chalkioikos selon Polyen, II, 15 (ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Χαλκιοίκου ἀνακειμένη Λιμοῦ γραφὴ· γυνὴ γεγραμμένη ὠχριῶσα, λεπτὴ, τῶ χεῖρε ὀπίσω δεδεμένη), dans celui d'Apollon selon Athénée, X, 452 *a* (ἐν τῷ Ἀπολλωνίῳ παρὰ τὸν τοῦ Ἀπόλλωνος θρόνου διὰ γραφῆς ἀπομεμιμημένος Λιμός, ἔχων γυναικὸς μορφὴν). Il est probable que ce tableau faisait allusion à la mort par la faim du roi Pausanias dans le temple de la Chalkioikos.

## POLYGNOTE DE THASOS (*v. 470-440*)[1].

### BIOGRAPHIE

**100**. — *HARPOCRAT.* Πολύγνωτος, *Scholie à Lycurgue : Sur la Prêtresse* (p. 155 Bekker ; p. 254 Dindorf) : Περὶ Πολυγνώτου τοῦ ζωγράφου, Θασίου μὲν τὸ γένος, υἱοῦ δὲ καὶ μαθητοῦ Ἀγλαοφῶντος, τυχόντος δὲ τῆς Ἀθηναίων πολιτείας ἤτοι ἐπεὶ τὴν Ποικίλην στοὰν ἔγραψε προῖκα, ἢ, ὡς ἕτεροι, τὰς ἐν τῷ Θησείῳ καὶ τῷ Ἀνακείῳ γραφὰς, ἱστορήκασιν ἄλλοι τε καὶ Ἀρτέμων ἐν τῷ Περὶ ζωγράφων καὶ Ἰόβας ἐν τοῖς Περὶ γραφικῆς.

Les mss. portent θησαυρῷ, dont Overbeck a tiré la correction Θησείως ἱερῷ. Θησείῳ suffit. (Cf. **141**.)

La même notice se trouve chez Suidas, Hésychius, Photius et Eudocia. Le discours de Lycurgue a dû être prononcé durant la période de son administration, 338-26. On sait qu'un autre passage de ce discours se rapportait à une amende prononcée contre Mikon pour ses peintures du Poecile (n. **141**).

**101**. — *PLIN.* XXXV, 58 : Alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX Ol., sicut Polygnotus Thasius... 59. Hic Delphis aedem pinxit, hic et Athenis porticum quae Poecile vocatur gratuito, cum partem eius Micon mercede pingeret, vel maior huic auctoritas, siquidem Amphictyones, quod est publicum Graeciae concilium, hospitiâ ei gratuita decrevere.

**102**. — *DIO CHRYSOST. Or.* LV, 1, p. 114 (Arnim[2]) : Ἔχεις μοι εἰπεῖν ὅτου μαθητὴς γέγονε τῶν σοφῶν· ὥσπερ Φειδίας μὲν ὁ ἀγαλματοποιὸς Ἠγίου, Πολύγνωτος δὲ ὁ ζωγράφος καὶ ὁ ἀδελφὸς ἄμφω τοῦ πατρὸς Ἀγλαοφῶντος.

**103**. — *Schol. PLAT. ad Gorg.*, p. 448 B, éd. Didot, III, p. 291 (cf. **96**) : Ὁ ἀδελφὸς αὐτοῦ, οὗτος Πολύγνωτος ἐκαλεῖτο, οὗ ἐν Δελφοῖς ἡ θαυμαστὴ γραφὴ, ἣ ἐπιγέγραπται (cf. **106**).

**104**. — IG., XII, 8, n. 277, l. 44 : Πολύγνωτος Ἀγλωφῶντος
l. 55 : [Πολ]ύ[δ]ω[ρ]ος Ἀγλωφῶντος

1. Ces dates, comme toutes celles indiquées ainsi, ne veulent donner que les *limites probables* de l'activité du peintre. Pour Polygnote, elles résultent des données suivantes : les peintures de la Lesché ont dû être exécutées peu après 458 (cf. p. 90, n. 1) ; celles du Poecile ou entre 469 et 462 ou en 456 (p. 136, n. 1-2) ; dans la même période de 469-62 celles du Théséion (p. 141, n. 1) et l'*Achille à Scyros* de la Pinacothèque (p. 146, n. 1) ; celles de Thespies et de Platées après 457 (p. 150, n. 2). D'après **104**, Polygnote vivait encore vers 444. Il n'y a aucune raison de faire descendre son activité au delà de 432 à cause des tableaux de la Pinacothèque (p. 144, n. 1).

2. Artémon est probablement le peintre du début du IIIe siècle (cf. *infra*), Juba le roi de Mauritanie (25 av. à 23 ap.), le « Varron africain ».

3. Il doit s'agir d'un de ces décrets de l'Amphictyonie accordant des privilèges aux bienfaiteurs du temple dont un bon spécimen — celui qui est rendu en faveur de son architecte Damon (Michel, 251) — sera publié dans la section ARCHITECTURE.

*On a vu Pline nommer* Polygnotus Atheniensis **59** *comme inventeur de la peinture. Il est le premier des grands peintres classiques. Comment, fils d'Aglaophon de Thasos, il peut être qualifié d'Athénien, c'est ce qu'on apprend par cette scholie en même temps que les sources de son histoire :*

**100**. — Sur le peintre Polygnote, Thasien d'origine, fils et élève d'Aglaophon, honoré par les Athéniens du droit de cité, en reconnaissance de ses peintures au Portique Poecile, ou, suivant d'autres, de ses peintures au Théséion et à l'Anakéion, nous avons les renseignements de plusieurs auteurs, entre autres Artémon, *Livre sur les Peintres*, et Juba, *Livres sur la peinture* [2].

*Si Athènes le récompensa par le droit de cité, Delphes lui accorda le titre d'hôte public. C'est ce que Pline fait connaître en même temps que la limite inférieure de son activité :*

**101**. — Après ceux-ci (**162**) d'autres aussi devinrent célèbres avant la 90e Ol., comme Polygnote de Thasos... Cet illustre artiste peignit à Delphes un édifice, et, à Athènes, le portique qui est nommé Poecile, et cela gratuitement (cf. **106**), alors que son collaborateur Mikon se fit payer pour la partie qu'il peignit. Aussi jouit-il d'une réputation plus grande, réputation telle que les Amphictyons, qui forment le conseil commun de la Grèce, décrétèrent qu'il serait traité en hôte public [3].

*Que Polygnote était l'élève de son père Aglaophon comme son frère Aristophon, c'est ce qui résulte de ces deux textes :*

**102**. — Tu peux me dire de qui d'entre les habiles (Socrate fut le disciple, comme Phidias le statuaire le fut d'Hégias, et Polygnote le peintre et son frère le furent tous deux d'Aglaophon leur père.

**103**. — Le frère (d'Aristophon), c'est celui qui portait le nom fameux de Polygnote, celui dont Delphes possède l'amirable peinture sur laquelle est écrit (cf. **106**).

*Polygnote n'a pas dû perdre tout contact avec son île natale, puisqu'on le trouve mentionné dans un catalogue de* théôroi *à Thasos, v. 444. Ce même catalogue paraît mentionner un second frère, Polydôros* (**104**) [4].

---

4. C'est la restitution de Fredrich. Mais ne pourrait-on lire Πολ]ύ[γν]ω[τ]ος et admettre un *lapsus* qui aurait fait répéter le nom du peintre ? L'absence de son frère Aristophon peut confirmer dans l'idée que, étant l'aîné, il était mort à cette date. En tout cas, le fait qu'il était théôre, c'est-à-dire délégué pour annoncer les fêtes annuelles de l'Apollon de Thasos, indique que Polygnote avait conservé des attaches avec sa ville natale. Ce fait doit peut-être se lier avec la *politeia* et la *proxenia* qu'il paraît avoir reçues, la première à Athènes, la deuxième à Delphes. Il y aurait joué, honorifiquement du moins, le rôle d'une sorte de consul de Thasos.

**105**. — *PLAT. Ion*, p. 532 E : Ἤδη οὖν τινα εἶδες, ὅστις περὶ μὲν Πολυγνώτου τοῦ Ἀγλαοφῶντος δεινός ἐστιν ἀποφαίνειν ἃ εὖ τε γράσει καὶ ἃ μή, περὶ δὲ τῶν ἄλλων γραφέων ἀδύνατος; καὶ ἐπειδὰν μέν τις τὰ τῶν ἄλλων ζωγράφων ἔργα ἐπιδεικνύῃ, νυστάζει τε καὶ ἀπορεῖ καὶ οὐκ ἔχει ὅ τι συμβάλληται, ἐπειδὰν δὲ περὶ Πολυγνώτου ἢ ἄλλου ὅτου βούλει τῶν γραφέων ἑνὸς δέῃ ἀποφήνασθαι γνώμην, ἐγρήγορέν τε καὶ προσέχει τὸν νοῦν καὶ εὐπορεῖ ὅ τι εἴπῃ.

## Œuvres

## I. PEINTURES A DELPHES

### 1. Ilioupersis.

**106**. — *PLUTARCH. Cimon*, 4 : Καὶ γὰρ οὐδ' ἄλλως τὴν Ἑλπινίκην εὔτακτόν τινα γεγονέναι λέγουσιν, ἀλλὰ καὶ πρὸς Πολύγνωτον ἐξαμαρτεῖν τὸν ζωγράφον· καὶ διὰ τοῦτό φασιν ἐν τῇ Πεισιανακτείῳ τότε καλουμένῃ, Ποικίλῃ δὲ νῦν στοᾷ, γράφοντα τὰς Τρῳάδας τὸ τῆς Λαοδίκης ποιῆσαι πρόσωπον ἐν εἰκόνι τῆς Ἑλπινίκης. Ὁ δὲ Πολύγνωτος οὐκ ἦν τῶν βαναύσων, οὐδ' ἀπ' ἐργολαβίας ἔγραφε τὴν στοάν, ἀλλὰ προῖκα, φιλοτιμούμενος πρὸς τὴν πόλιν, ὡς οἵ τε συγγραφεῖς ἱστοροῦσι καὶ Μελάνθιος ὁ ποιητὴς λέγει τὸν τρόπον τοῦτον·

αὐτοῦ γὰρ δαπάναισι θεῶν ναοὺς ἀγοράν τε
Κεκροπίαν κόσμησ' ἡμιθέων ἀρεταῖς.

**107** *a*. — *PAUSAN*. X, 25-31[1] : **25**. — 1. Ὑπὲρ δὲ τὴν Κασσοτίδα ἐστὶν οἴκημα γραφὰς ἔχον τῶν Πολυγνώτου, ἀνάθημα μὲν Κνιδίων, καλεῖται δὲ ὑπὸ Δελφῶν Λέσχη, ὅτι ἐνταῦθα συνιόντες τὸ ἀρχαῖον τά τε σπουδαιότερα διελέγοντο καὶ ὁπόσα μυθώδη· τοιαῦτ' εἶναι πολλὰ ἀνὰ πᾶσαν τὴν Ἑλλάδα
5 Ὅμηρος ἐν Μελανθοῦς λοιδορίᾳ πρὸς Ὀδυσσέα ἐδήλωσεν·

οὐδ' ἐθέλεις εὐδεῖν χαλκήιον ἐς δόμον ἐλθὼν
ἠέ που ἐς λέσχην, ἀλλ' ἐνθάδε πόλλ' ἀγορεύεις.

2. Ἐς τοῦτο οὖν ἐσελθόντι τὸ οἴκημα τὸ μὲν σύμπαν τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς Ἰλιός τέ ἐστιν ἁλωκυῖα καὶ ἀπόπλους ὁ Ἑλλήνων. Μενελάῳ δὲ τὰ ἐς τὴν

1. Le texte est celui de l'éd. Spiro (Teubner), sauf quelques variantes empruntées à l'éd. Hitzig-Blumner (1910) qui sont justifiées dans les notes.

1. Les fouilles françaises ont dégagé les restes de la *Leschè* en 1895. A l'extrémité N.-E. du sanctuaire, à la hauteur des derniers gradins du théâtre et contre le mur de fond du *téménos*, une terrasse portait un édifice rectangulaire de 18 m 70 de long sur 9 m 53 de large, avec une seule porte au milieu du long côté Sud donnant sur la rue qui passait devant la source Kassotis et aboutissait au diazôma du Théâtre. Les murs en brique crue reposaient sur un socle en tuf, épais de 0 m 85 à 0 m 95 ; l'intérieur formait une sorte d'*atrium*, le toit en pente descendant sur 8 colonnes (4 parallèles à chacun des côtés longs). La lumière, affluant par l'*impluvium*, devait être suffisante pour éclairer les peintures ; la présence de

*L'admiration dont il jouit auprès de ses contemporains résulte de ce passage que Platon met dans la bouche de Socrate :*

**105.** — Peux-tu concevoir que quelqu'un qui, étant capable de montrer les qualités et les défauts d'une peinture de Polygnote fils d'Aglaophon, serait incapable de le faire pour les autres peintres et qui, lorsqu'on lui montre leurs ouvrages, s'endort, est embarrassé, et ne sait quel jugement en porter ? Au lieu que, quand il s'agit de dire son avis sur les tableaux de Polygnote, ou de tel autre peintre particulier qu'il te plaira, il s'éveille, il est attentif, et s'explique avec abondance ?

*Les contemporains croyaient à des relations galantes entre Polygnote et Elpiniké, sœur de Cimon ; le peintre aurait vécu dans leur entourage (v. 478-50) ; sa fortune lui aurait permis de travailler à Athènes pour l'honneur :*

**106.** — On raconte, du reste, qu'Elpiniké n'eut pas une conduite irréprochable, et qu'elle se compromit aussi avec le peintre Polygnote ; c'est pourquoi, dit-on, dans le portique qui portait alors le nom de Peisianakteion et qui s'appelle maintenant le Poecile, là où il a peint les femmes troyennes, celui-ci donna à Laodiké les traits d'Elpiniké. Polygnote n'était pas un mercenaire, et n'a pas peint la décoration du portique à prix d'argent : il la fit gratuitement, pour se faire bien valoir de la ville, comme le rapportent les historiens, et comme le poète Mélanthios le dit aussi en ces termes : *C'est à ses frais qu'il a décoré les temples des dieux et l'agora de Cécrops en y représentant les exploits des héros.*

*Les plus considérables et les plus célèbres des œuvres de Polygnote étaient l'*Ilioupersis [1] *et la* Nekyia [2] *qu'il peignit pour décorer la Lesché des Cnidiens (v. 458). Pausanias nous en a conservé la description.*

**107** *a.* — **25**, 1. Au-dessus de la Kassotis, est un édifice contenant des peintures de Polygnote. C'est une offrande des Cnidiens. Il est appelé par les Delphiens *Lesché*, parce qu'ils s'y rassemblaient anciennement pour y traiter d'objets sérieux ou y dire toute espèce de badinages et de fables [1]. Il y

---

fenêtres qui les auraient interrompues est peu vraisemblable (Homolle, *BCH.*, 1896, p. 633-9). — La tombe de Néoptolémos se trouvait sur la terrasse inférieure (cf. p. 101, n. 4.)

L'identification est garantie par la dédicace placée dans la terrasse qui soutenait l'édifice au Sud : Κνιδίων ὁ δᾶμος τὸ ἀνάλαμμα Ἀπόλλωνι. Elle appartient au IIIe s., ainsi que la plupart des proxénies à des Cnidiens qui sont gravées sur le même mur de soutènement. Ce fait n'empêche pas d'admettre que la *Lesché* soit bien du temps de Polygnote, soit que l'inscription ait été refaite au IIIe s., soit que ce fût l'époque d'une restauration de la terrasse. Pour sa construction, on avait

10 ἀναγωγὴν εὐτρεπίζουσι, καὶ ναῦς ἐστι γεγραμμένη καὶ ἄνδρες ἐν τοῖς ναύταις καὶ ἀναμὶξ παῖδες, ἐν μέσῃ δὲ ἐστι τῇ νηὶ ὁ κυβερνήτης Φρόντις κοντοὺς δύο ἔχων. Ὅμηρος δὲ Νέστορα ἐποίησεν ἄλλα τε διαλεγόμενον πρὸς Τηλέμαχον καὶ περὶ τοῦ Φρόντιδος· πατρὸς μὲν Ὀνήτορος, Μενελάου δὲ ἦν κυβερνήτης,

---

admis qu'elle devait être antérieure à 467 parce que c'est sous le nom de Simonide, mort en cette année, que nous a été transmis le distique qui servait de signature à l'*Ilioupersis*; mais Hauvette (*De l'authenticité des épigrammes de Simonide*, 1896, p. 138) a montré que c'est à tort que beaucoup d'épigrammes de ce genre ont été attribuées au poète de Céos; celle de l'*Ilioupersis* serait du nombre. — C. Robert (*Nekyia*, p. 16) a proposé de placer ces peintures entre 458 et 441 parce que Polygnote ne dépeint dans l'Hadès aucune des héroïnes thébaines dont parle Homère (Antiope, Alcmène, Epikasté); ce fait indiquerait que la peinture date d'une époque où les Phocidiens, ennemis des Béotiens, étaient les maîtres de Delphes. Wilamowitz (*Homer. Unters.*, p. 223, n. 19) a insisté sur la place d'honneur que, dans la *Nekyia*, occupe le Phocidien Schédios (p. 124, n. 3) et sur la présence de Phokos (p. 123, n. 5); ce serait entre 458 et 447, époque de la domination phocidienne, que la peinture aurait été faite. Une considération plus solide me paraît confirmer ces déductions : Cnide n'a pu élever un semblable monument à Delphes qu'après avoir été libérée de la domination perse. Or, elle ne paraît avoir été affranchie que par la victoire de l'Eurymédon (468 ; cf. Busolt, *Gr. Gesch.*, III, p. 68, 1 et 75); c'est en 454 que les Cnidiens apparaissent dans la liste des tributs athéniens, et leur contribution est plus forte que celle de toute autre ville de Carie. On sait que, pour consacrer leur victoire, les Athéniens érigèrent à Delphes une Athéna dorée supportée par un palmier (*phoinix*, allusion aux Phéniciens vaincus. Paus. X, 15, 5; cf. Busolt, III, p. 145 n. ). Cnide était la ville la plus prospère de la Carie et son culte d'Apollon du Triopion la rattachait à Delphes; il est donc naturel qu'elle ait voulu y élever un témoignage de sa reconnaissance; il n'est pas moins naturel que Cimon, son libérateur, ait engagé Polygnote à se mettre à la disposition des Cnidiens pour orner leur édifice. La *Lesché* a donc pu être commencée peu après 468. Ainsi, à la rigueur, Simonide a pu composer l'épigramme de l'*Ilioupersis*; mais il est possible qu'elle ne soit pas plus authentique que celle qui lui est attribuée pour les morts de l'Eurymédon (Bergk, *PLG.*, III, 4 et 460, n. 105) : la peinture a pu être exécutée plus tard, dix ans après que le monument eut été dédié, vers 458, ce qui ferait concorder toutes les indications historiques.

La *Lesché*, comme l'indique son nom, était un « lieu de réunion et de conversation » (λέγω, λεσχηνεύω), qui semble avoir été particulier aux cités doriennes. Pausanias en cite deux à Sparte (III, 14, 2 et 15, 5; cf. *supra* p. 6, n. 1). La seconde, dite λέσχη Ποικίλη, devait évidemment son nom à des fresques (cf. Dümmler, *Kleine Schriften*, II, p. 147 et Bourguet, art. *Lesché* du *Dict. des Ant.*). Le passage suivant d'un dialogue de Plutarque dont la scène est à Delphes montre qu'on se servait encore à cette date de la *Lesché* comme de promenoir ou de parloir. « Nous éloignant toujours du temple nous atteignîmes la porte (le pluriel θύραι peut s'appliquer à une porte à deux vantaux) de la *lesché*. Nous y entrâmes et y trouvâmes les amis que nous cherchions assis et nous attendant ». (*De def. orac.* 6, p. 412 D). Les allusions qu'on trouve chez Philostrate (**111**), Lucien (**108**), et

avait jadis beaucoup d'édifices pareils dans toute la Grèce, témoin les injures qu'Homère met dans la bouche de Mélanthos s'adressant à Ulysse (*Od.* XVIII, 328) : « Tu ne veux pas aller dormir dans une forge ou dans une *Lesché*, mais tu restes ici à jaser. »

---

Thémistios (**112**) attestent que les peintures restèrent intactes jusqu'au milieu du IVe s. Mais, comme on le verra, bon nombre des noms inscrits à côté des personnages étaient effacés du temps de Pausanias.

Nous n'énumérerons pas toutes les tentatives de reconstitution des peintures faites depuis celle de Caylus en 1757 et celle de Gœthe en 1803. En dehors des histoires générales de l'art (Brunn, v. Sybel, Michaelis, Klein) ou de la peinture antique (Boetticher, P. Girard), il suffit de citer O. Jahn (*Kieler Philol. Studien*, 1841), C. Robert (*Beschr. d. Gem. d. P. in d. Lesche*, pas en librairie, 1888; *Die Nekyia des P.*, et *Die Ilioupersis des P.*, Hall. Winckelmannspr., 1892 et 1893), Th. Schreiber, *Die Nekyia* (*Festschrift Overbeck*, 1893), Weiszaecker (*P. Gem. in d. Lesche*, 1895). Les reconstitutions antérieures ont été republiées par Benndorf quand il a donné la sienne dans les *Wiener Vorlegeblätter*, 1888; celles de Robert ont été reproduites dans le *Pausanias* de Frazer (les notes suivantes doivent beaucoup à celles de Frazer et de Hitzig-Blümner).

Ce qui paraît le plus probable c'est que l'ensemble des murs était peint et que l'*Ilioupersis* commençait à droite, le *Nekyia* à gauche de la porte d'entrée, pour se rejoindre au milieu de la face opposée. On aurait disposé ainsi, pour chacune, d'environ 26 mètres se répartissant en trois sections. Cela permet d'admettre que l'expression d'Élien (IV, 3 : II. ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄθλα) signifie bien que les figures étaient de grandeur naturelle; la hauteur correspondante qu'on est amené à supposer — 5 à 6 mètres — permet également d'admettre que Polygnote, ignorant encore les lois de la perspective, en avait remplacé les plans en étageant librement ses personnages en registres ; comme aucune des reconstructions vraisemblables n'implique nulle part plus de trois personnages superposés, une pareille hauteur suffit. Il ne paraît pas douteux que d'aussi vastes peintures aient été des fresques ; il est également certain que le nom des personnages était inscrit à côté d'eux.

Voici comment semblent se diviser le mieux les épisodes représentés. On en distingue 14 de l'extrémité droite, où l'on voit le navire de Ménélas prendre la mer, à l'extrémité gauche où Anténor et les siens s'apprêtent à quitter par terre la ville ruinée.

I. *Sur la plage* (moitié droite) :

1. *1er plan.* — Le navire de Ménélas prêt à partir, l'équipage à bord : au milieu, le pilote tenant les gaffes qui vont pousser le navire à l'eau. Le pilote est déjà à son poste, mais l'échelle est encore à terre.

2. La tente de Ménélas et une autre sont en train d'être abattues, l'une par trois hommes, l'autre par un homme au pied duquel est assis un enfant.

3. Trois captives d'Achille, Briséis, Diomédè et Iphis, peut-être à côté de la tente de son fils, contemplent Hélène assise entre le héraut Eurybatès et deux suivantes.

*2e plan.* — 4. Le captif Hélénos assis, plongé dans sa douleur, à côté de trois Grecs blessés, Mégès, Lykomédès et Euryalos (au-dessus de 3).

5. Aithra, vieille femme aux cheveux rasés, suivie de son petit-fils Démophon dans une attitude pensive (et peut-être du frère de celui-ci, Mélanippos); elle se trouvait probablement directement derrière Eurybatès (3) qui venait la réclamer à Hélène.

δοκιμώτατος δὲ ἐς τὴν τέχνην. καὶ ὡς Σούνιον ἤδη τὸ ἐν τῇ Ἀττικῇ παρα-
15 πλέοντα ἐπέλαβεν αὐτὸν τὸ χρεών· καὶ τέως ὁμοῦ Νέστορι ὁ Μενέλαος πλέων
τότε κατὰ αἰτίαν ἀπελείφθη ταύτην, ἵνα μνήματος καὶ ὅσα ἐπὶ νεκροῖς ἄλλα
ἀξιώσειε τὸν Φρόντιν. — 3. Οὗτός τε οὖν ἐν τοῦ Πολυγνώτου τῇ γραφῇ καὶ
ὑπ' αὐτὸν Ἰθαιμένης τέ τις κομίζων ἐσθῆτα καὶ Ἐγχίας διὰ τῆς ἀποβάθρας
κατιών ἐστιν, ὑδρίαν ἔχων χαλκῆν· καταλύουσι δὲ καὶ τοῦ Μενελάου τὴν
20 σκηνὴν οὐ πόρρω τῆς νεὼς οὖσαν Πολίτης καὶ Στρόφιός τε καὶ Ἅλφιος· καὶ
ἄλλην διαλύων σκηνήν ἐστιν Ἀμφίαλος, ὑπὸ δὲ τοῦ Ἀμφιάλου τοῖς ποσὶ
κάθηται παῖς· ἐπίγραμμα δὲ οὐκ ἔστι τῷ παιδί, γένεια δὲ μόνῳ τῷ Φρόντιδι·
καὶ μόνου τούτου τὸ ὄνομα ἐκ τῆς ἐς Ὀδυσσέα ποιήσεως ἔμαθε, τῶν δὲ ἄλλων
ἐμοὶ δοκεῖν τὰ ὀνόματα συνέθηκεν αὐτὸς ὁ Πολύγνωτος.

---

6. Faisant pendant au groupe des trois captives de 3, le groupe de Polyxène, de Médésikasté et d'Andromaque avec Astyanax.

7. Terminant à g. cette portion du tableau Nestor en tenue de voyage, suivi d'un cheval se roulant sur le sable de la grève.

*3e plan.* — 8. Au-dessus des groupes 5-6-7, huit captives se succédaient, sans doute en deux groupes de quatre juxtaposés ou légèrement étagés.

II. *Dans la ville : a. A l'entrée (moitié gauche) :*

*3e plan.* — 9. Portion de l'enceinte de Troie qu'Epeios est en train de renverser et au-dessus de laquelle se dresse la tête de son cheval.

10. Les chefs Achéens assistent au serment qu'Ajax prête sur l'autel d'Athéna, devant lequel Cassandre est assise, l'image de la déesse dans les bras.

*2e plan.* — 11. Au-dessous de cette scène et à la suite de 7, on voyait Néoptolémos, qui vient de tuer Elasos et frappe Astynoos, s'élancer vers un autel où un enfant (Astyanax ?) se cramponne.

*2e et 1er plan.* — 12. Un groupe de trois Troyennes dans diverses attitudes de terreur : deux filles de Priam, Laodiké fuyant vers l'autel, et Médousa embrassant un bassin sacré ; puis, leur mère Hécube, assise, un de ses petits-fils, épouvanté, sur les genoux (peut-être Mounychos).

*b. A la sortie :* aux trois plans :

13. Dix Troyens morts, gisant en diverses attitudes, disposés en cinq registres.

14. La famille d'Anténor quittant Troie : sa maison au haut avec peau de panthère sur la porte, un âne chargé au bas ; au-dessous, le distique de Simonide.

1. C'est intentionnellement que Polygnote parle, non d'*Ilioupersis*, mais d'Ἴλιος ἁλωσοῖα. La ville est déjà prise : ce sont les derniers actes du drame, l'embarquement des Achéens avec leur butin et leurs captives que Polygnote a voulu représenter ; Polygnote pouvait ainsi réduire les scènes de carnage et consacrer son talent à suggérer, par l'attitude et l'expression, les pensées et le sort prochain des héros.

Polygnote a eu des sources littéraires et artistiques. Si l'on s'en rapporte aux références qu'allègue Pausanias (qui paraît combiner la description d'un périégète, sans doute Polémon, avec celle d'un historien de l'art, peut-être Artémon) il cite une fois l'*Odyssée* (25, 2), deux fois les *Cypria* (26, 1, 5), trois fois l'*Ilioupersis* et les *Nostoi* de Stésichore (26, 1 ; 27, 1 ; 26, 9), neuf fois la *Petite Iliade* de Leschès (25, 1, 56 ; 26, 1, 2 ; 21, 1, 2, 3), — c'est de ce dernier poème que Polygnote se serait surtout inspiré, principalement de la partie appelée *Ilioupersis* (cf. F. Noack,

2. En entrant donc dans cet édifice, toutes les peintures qu'on voit à droite représentent Ilion prise par les Grecs et le départ de leur flotte[1]. On prépare l'embarquement de Ménélas. On voit son vaisseau. L'équipage est à bord, composé d'hommes mêlés de quelques enfants. Au milieu du vaisseau est le pilote Phrontis tenant deux gaffes[2].

Entre autres choses qu'Homère fait dire à Nestor dans son entretien avec Télémaque, il raconte que Phrontis était pilote de Ménélas et très habile dans son art ; qu'il vint à mourir au moment où il doublait déjà le cap Sounion en Attique ; que Ménélas, qui jusque là avait navigué de conserve avec Nestor, resta en arrière pour donner la sépulture à Phrontis et pour lui rendre tous les devoirs funèbres (*Od.* III, 279).

3. Polygnote a donc mis ce Phrontis dans son tableau. Au-dessous de lui sont Ithaiménès apportant un vêtement et Echoiax qui descend par l'échelle et porte une urne de bronze[3]. Non loin du vaisseau, Polités, Strophios et Alphios abattent la tente de Ménélas. Amphialos en abat une autre[4]. A ses pieds est assis un enfant que ne désigne aucune inscription. Phrontis est le seul qui ait de la barbe. C'est aussi le seul dont Polygnote ait trouvé le nom dans l'*Odyssée*. Je présume qu'il a lui-même inventé les autres.

---

*Iliupersis, de Euripidis et Polygnoti quae ad Trojae excidium spectant fabulis*, Giessen, 1890; Robert croit que cette *Ilioupersis* était en réalité celle d'Arktinos. Les sources artistiques pouvaient être certains des nombreux vases qu'on trouvera réunis par H. Heydeman, *Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos* (1866) ; Robert, *Bild und Lied*, p. 59 ; A. Schneider, *Der troische Sagenkreis in der aeltesten griech. Kunst*, p. 168; Klein, *Euphronios*, p. 159 ; Noack, *Die Iliupersis des Euphronios* (dans *Aus der Anomia*, 1890) ; Gabrici, *Roem. Mitt.*, 1912, p. 124.

Les plus récents des monuments figurés relatifs à la Prise de Troie peuvent, au contraire, dériver de la peinture de Polygnote ; il en est notamment ainsi des représentations du cycle épique, sur de petits panneaux sculptés à l'usage des écoles, dites *tabulae iliacae*; cf. Jahn-Michaelis, *Griech. Bilderchroniken*, 1873 et U. Mancuso, *La tabula iliaca del Museo Capitolino*, (Accad. dei Lincei, 1911).

2. Ces deux gaffes étaient évidemment destinées à faire glisser le navire à la mer. Le choix de cet épisode avait peut-être pour but de flatter l'amour-propre des Athéniens de qui Phrontis, enterré au Sounion, avait pu recevoir un culte héroïque.

3. Ithaiménès et Echoiax ne sont connus que par ce texte. Ithaiménès devait être un écuyer de Ménélas ; quant à Échoiax, son nom signifie « celui qui tient le gouvernail » (οἴαξ) : aussi, Robert (*Iliupersis*, p. 5, 6) a-t-il supposé avec vraisemblance que ce nom désignait l'homme qui tenait le gouvernail et que Pausanias l'a rapporté par erreur au personnage qui se trouvait au bas de l'échelle, directement au-dessous du pilote. — Sur le motif de l'homme descendant l'échelle d'un navire qu'on croit retrouver au Parthénon, cf. Praschniker, *Oest. Jahresh.*, XIV, p. 140 (d'après ce savant, 24 métopes du côté N. s'inspireraient de l'*Iliupersis* de Polygnote).

4. Malgré l'emploi du mot tente dans notre traduction il ne nous paraît pas aussi certain qu'à Robert (*op. cit.*, p. 39) qu'il s'agisse d'une véritable tente, pavillon de toile tendu sur une armature de bois. *Skênê* s'applique plutôt à des bara-

25 4. Βρισηΐς δὲ ἑστῶσα καὶ Διομήδη τε ὑπὲρ αὐτῆς καὶ Ἴρις πρὸ ἀμφοτέρων
εἰκάσιν ἀνασκοπούμενοι τὸ Ἑλένης εἶδος· κάθηται δὲ αὐτή τε ἡ Ἑλένη καὶ
Εὐρυβάτης πλησίον· τὸν δὲ Ὀδυσσέως εἶναι κήρυκα εἰκάζομεν, οὐ μὴν εἶχεν
ἤδη γένεια. Θεράπαινα δὲ Ἠλέκτρα καὶ Παυθαλίς, ἡ μὲν τῇ Ἑλένῃ παρέ-
στηκεν, ἡ δὲ ὑποδεῖ τὴν δέσποιναν ἡ Ἠλέκτρα· διάφορα δὲ καὶ ταῦτα τὰ ὀνό-
30 ματα <ἃ> Ὅμηρος ἔθετο ἐν Ἰλιάδι, ἔνθα καὶ Ἑλένην καὶ ἰούσας ὁμοῦ τῇ
Ἑλένῃ τὰς δούλας ἐπὶ τὸ τεῖχος πεποίηκεν. — 5. Κάθηται δὲ ὑπὲρ τὴν
Ἑλένην πορφυροῦν ἀνὴρ ἀμπεχόμενος ἱμάτιον καὶ ἐς τὰ μάλιστα κατηφής·
Ἕλενον εἶναι τεκμήραιο ἂν τὸν Πριάμου καὶ πρὶν ἢ [καὶ] τὸ ἐπίγραμμα ἐπι-
λέξασθαι. Πλησίον δὲ τοῦ Ἑλένου Μέγης ἐστί· τέτρωται δὲ τὸν βραχίονα ὁ
35 Μέγης, καθὰ δὴ καὶ Λέσχεως ὁ Λεσχολίνου Πυρραῖος ἐν Ἰλίου πέρσιδι
ἐποίησε· τρωθῆναι δὲ ὑπὸ τὴν μάχην τοῦτον, ἣν ἐν τῇ νυκτὶ ἐμαχέσαντο οἱ
Τρῶες, ὑπὸ Ἀδμήτου φησὶ τοῦ Λυγείου. — 6. Γέγραπται δὲ καὶ Λυκομήδης
παρὰ τὸν Μέγητα ὁ Κρέοντος, ἔχων τραῦμα ἐπὶ τῷ καρπῷ· Λέσχεως δ' οὕτω
φησὶν αὐτὸν ὑπὸ Ἀγήνορος τρωθῆναι· δῆλα οὖν ὡς ἄλλως γε οὐκ ἂν ὁ
40 Πολύγνωτος ἔγραψεν οὕτω τὰ ἕλκη φρίσιν, εἰ μὴ ἐπελέξατο τὴν ποίησιν τοῦ
Λέσχεω· προσεπέθηκε μέντοι καὶ σφυροῦ τῷ Λυκομήδει καὶ τρίτον τραῦμα ἐν
τῇ κεφαλῇ· τέτρωται δὲ καὶ Εὐρύαλος ὁ Μηκιστέως κεφαλήν τε καὶ ἐπὶ τῇ
χειρὶ τὸν καρπόν. — 7. Οὗτοι μὲν δὴ ἀνωτέρω τῆς Ἑλένης εἰσὶν ἐν τῇ γραφῇ.
ἐφεξῆς δὲ τῇ Ἑλένῃ μήτηρ τε ἡ Θησέως ἐν χρῷ κεκαρμένη καὶ παίδων τῶν

---

quements en bois couverts de branchages ou de chaume. Quant aux noms, trois se retrouvent dans l'*Iliade* : Ithaiménès (XVI, 586), Politès (II, 791 ; XIII, 539 ; XXIV, 250), Strophios (V, 49) ; mais tous trois sont des Troyens. Il n'en résulte pas, comme le veut Robert (p. 56), que Polygnote ait voulu représenter de jeunes prisonniers jeunes, parce qu'imberbes ; de même, pour Amphialos, Polygnote n'a pas nécessairement pensé au Phéacien de ce nom (*Od.* VIII, 114 et 128). Ces noms avaient pu être réemployés dans un des récits du *nostos* de Ménélas que Pausanias ignorait, mais que Polygnote pouvait connaître.

1. Toutes trois sont des jeunes filles enlevées par Achille pendant le siège de Troie (*Il.* I, 184 ; IX, 664). Robert (p. 57) a supposé avec vraisemblance qu'elles avaient passé à son fils Néoptolémos et que c'est la tente de celui-ci qu'on abat à côté de celle de Ménélas. Les trois captives seraient donc placées entre la tente et le groupe d'Hélène ; elles sont d'autant mieux choisies pour admirer celle-ci, que, n'étant pas Troyennes, elles ont pu ne l'avoir pas encore vue.

2. Pausanias se rappelle qu'Eurybatès, héraut d'Ulysse, est décrit comme plus vieux que son maître (*Od.* XIX, 944) ; mais il indique lui-même plus loin que Polygnote avait voulu représenter un autre Eurybatès, héraut d'Agamemnon (*Il.* II, 184) ; il venait trouver Hélène de la part du roi.

3. Dans la *Teichoskopie* (*Il.* III, 143), les suivantes d'Hélène s'appellent, en effet, Aithra et Klyméné. Polygnote, ayant préféré les faire figurer ailleurs (cf. *infra*, 25, 7 ; 26, 1), a pris ces autres noms dans une tradition qui nous est inconnue.

4. Briséis est debout ; Diomédè est au-dessus d'elle et Iphis devant. Elles ont l'air de contempler la figure d'Hélène [1]. Celle-ci est assise à côté d'Eurybatès, qui était, je crois, le héraut d'Ulysse, quoiqu'il soit imberbe [2]. Puis viennent deux servantes, Élektra et Panthalis. Cette dernière se tient à côté d'Hélène, tandis qu'Élektra chausse sa maîtresse.

Ici encore, les noms diffèrent de ceux qu'Homère a donnés dans l'*Iliade* aux femmes qui accompagnent Hélène au rempart [3].

5. Au-dessus d'Hélène est assis un homme couvert d'un manteau de pourpre, et qui a l'air profondément abattu. C'est Hélénos, fils de Priam. On le devine avant même d'avoir lu l'inscription [4]. Près d'Hélénos, on voit Mégès, blessé au bras ainsi que l'a représenté Leschès, fils d'Aischylinos, de Pyrrha, dans sa *Prise d'Ilion* [5]. Il dit qu'il fut blessé par Admétos, fils d'Augias, dans le combat que les Troyens livrèrent cette nuit.

6. A côté de Mégès est peint Lykomédès, fils de Kréon, qui a une blessure au poignet. Leschès dit qu'il fut ainsi blessé par Agénor. Il est donc évident que Polygnote ne les aurait pas représentés blessés de cette manière s'il n'avait pas lu le poème de Leschès. Il a cependant ajouté à Lykomédès une autre blessure à la cheville et une troisième à la tête. Euryalos, fils de Mékistheus, est également blessé à la tête et au poignet [6].

7. Tous ces personnages sont placés au-dessus d'Hélène dans le tableau. Après Hélène viennent la mère de Thésée avec les cheveux rasés

---

On peut croire que le groupe de Briséis encadrée entre ses deux compagnes de captivité s'opposait à celui d'Hélène entre ses deux suivantes.

4. La tristesse d'Hélénos ne s'explique pas seulement par la ruine de sa patrie ; il voit perdue à jamais pour lui cette Hélène dont il avait, après la mort de Pâris, disputé en vain la main à son frère Déïphobos (**99**) ; dans son dépit il s'était retiré sur l'Ida où, pris par les Grecs, il avait, de gré ou de force, révélé les secrets qui permirent de prendre Troie. Telle semble avoir été la version adoptée par Polygnote d'après Leschès. Quant à la place où il a figuré Hélénos, elle est sans doute motivée et par la contemplation d'Hélène et par le voisinage de la tente de Néoptolémos qu'il devait suivre en Épire.

5. La forme ordinaire du nom (seule employée dans notre trad.) est Λέσχης ; c'est sans doute à Polémon d'Ilion que Pausanias doit la forme éolienne Leschéôs et l'indication que la patrie du poète était Pyrrha, ville de Lesbos depuis longtemps ruinée. Le poème qui lui est attribué est généralement la *Mikra Ilias*, non l'*Ilioupersis* prêtée à Arktinos ou à Stésichore ; Pausanias ne le cite jamais comme auteur de la *Mikra Ilias* qu'Hellénikos donne pour l'œuvre de Kinaithon. Comme il est certain que la Petite Iliade s'ouvrait par un tableau de la ruine de Troie, il est possible que l'*Ilioupersis* ait été le nom de son premier chant.

6. Ces trois Achéens, dont les noms apparaissent déjà dans l'*Iliade* (Mégès de Doulichion, Lykomédès, Euryalos), étaient apparemment les héros d'un épisode du sac de Troie chez Leschès.

45 Θησέως Δημοφῶν ἐστι φροντίζων, ὅσα γε ἀπὸ τοῦ σχήματος, εἰ ἀνασώσασθαί οἱ τὴν Αἴθραν ἐνέσται. Ἀργεῖοι δὲ καὶ ἐκ τῆς Σίνιδος θυγατρὸς γενέσθαι Θησεῖ Μελάνιππον λέγουσι, καὶ ὡς ἀνέλοιτο ὁ Μελάνιππος δρόμου νίκην, ὅτε οἱ Ἐπίγονοι καλούμενοι Νέμεια δεύτεροι οὗτοι ἔθεσαν μετὰ Ἄδραστον. — 8. Λέσχεως δὲ ἐς τὴν Αἴθραν ἐποίησεν, ἡνίκα ἡλίσκετο Ἴλιον, ὑπεξελθοῦ-
50 σαν ἐς τὸ στρατόπεδον αὐτὴν ἀφικέσθαι τὸ Ἑλλήνων καὶ ὑπὸ τῶν παίδων γνωρισθῆναι τῶν Θησέως, καὶ ὡς παρ' Ἀγαμέμνονος αἰτήσαι Δημοφῶν αὐτήν· ὁ δὲ ἐκείνῳ μὲν ἐθέλειν χαρίζεσθαι, ποιήσειν δὲ οὐ πρότερον ἔφη πρὶν Ἑλένην πεῖσαι· ἀποστείλαντι δὲ αὐτῷ κήρυκα ἔδωκεν Ἑλένη τὴν χάριν· ἔοικεν οὖν ὁ Εὐρυβάτης ὁ ἐν τῇ γραφῇ ἀφῖχθαί τε ὡς τὴν Ἑλένην τῆς Αἴθρας ἕνεκα καὶ
55 τὰ ἐντεταλμένα ὑπὸ τοῦ Ἀγαμέμνονος ἀπαγγέλλειν.

9. Γυναῖκες δὲ αἱ Τρῳάδες αἰχμαλώτοις τε ἤδη καὶ ὀδυρομέναις ἐοίκασι. Γέγραπται μὲν Ἀνδρομάχη, καὶ ὁ παῖς οἱ προσέστηκεν ἑλόμενος τοῦ μαστοῦ — τούτῳ Λέσχεως ῥιφθέντι ἀπὸ τοῦ πύργου συμβῆναι λέγει τὴν τελευτήν· οὐ μὴν ὑπὸ δόγματός γε Ἑλλήνων, ἀλλ' ἰδίᾳ Νεοπτόλεμον αὐτόχειρα ἐθελῆ-
60 σαι γενέσθαι —· γέγραπται δὲ Μηδεσικάστη, θυγατέρων μὲν Πριάμου καὶ αὕτη τῶν νόθων, ἐξῳκίσθαι δὲ ἐς Πήδαιον πόλιν φησὶν αὐτὴν Ὅμηρος Ἰμβρίῳ Μέντορος παιδὶ ἀνδρὶ [ἐς πήδαιον] συνοικοῦσαν. — 10. Ἡ μὲν δὴ Ἀνδρομάχη καὶ ἡ Μηδεσικάστη καλύμματά εἰσιν ἐπικείμεναι, Πολυξένη δὲ κατὰ τὰ εἰθισμένα παρθένοις ἀναπέπλεκται τὰς ἐν τῇ κεφαλῇ τρίχας· ἀποθανεῖν δὲ
65 αὐτὴν ἐπὶ τῷ Ἀχιλλέως μνήματι ποιηταί τε ᾄδουσι καὶ γραφὰς ἔν τε Ἀθήναις καὶ Περγάμῳ τῇ ὑπὲρ Καΐκου θεασάμενος οἶδα ἐχούσας ἐς τῆς Πολυξέ-

---

1. Enlevée par les Dioscures à Aphnida, Aithra avait été donnée comme servante à leur sœur Hélène et l'avait suivie à Troie. Dans la version empruntée par Polygnote à Leschès, Aithra était délivrée après la prise de Troie par son petit-fils Démophon, tandis que la version plus populaire en Attique, à en juger par les vases peints (probablement empruntée à Arktinos et à Stésichore), la montrait enlevée pendant le siège par Démophon et son frère Akamas. Les cheveux rasés d'Aithra sont sans doute un signe d'esclavage. Frazer a observé que la remarque de Pausanias à propos de Mélanippos semble impliquer que cet autre fils de Thésée était également figuré.

2. La place du groupe des captives troyennes, Andromaque avec Astyanax, Médésikasté, Polyxène, résulte de 26, 1. Il se trouvait entre celui d'Aithra et celui de Nestor. Ces trois captives devaient faire pendant au groupe de Briséis, Diomédè et Iphis, appartenant également à Néoptolémos. Pour Andromaque, on sait que c'est lui qui l'emmena en captivité après avoir tué Astyanax (la version de Leschès est conservée par Tzetzès, *ad Lyc.* 1263; *Ep. gr. fr.* Kinkel, p. 50; la version la plus populaire chez les peintres de vases est celle où Néoptolémos, ayant saisi le fils d'Hector par le pied, va lui briser le crâne contre l'autel où est réfugié Priam). Pour Polyxène, on sait qu'elle lui avait été livrée pour être sacrifiée sur la

et Démophon, un des fils de Thésée, réfléchissant, à en croire son attitude, aux moyens de sauver Aithra. Les Argiens disent que Thésée eut de la fille de Sinis un fils nommé Mélanippos qui remporta le prix de la course lorsque les Epigones firent célébrer les jeux Néméens pour la seconde fois après Adrastos.

8. Leschès rapporte qu'au moment de la prise d'Ilion, Aithra s'échappa dans le camp des Grecs ; qu'elle fut reconnue par les fils de Thésée et que Démophon la demanda à Agamemnon. Celui-ci était disposé à la lui accorder, mais il voulut d'abord avoir l'agrément d'Hélène ; il lui envoya donc un héraut et Hélène consentit à ce qu'on lui demandait. Eurybatès paraît donc aller auprès d'Hélène au sujet d'Aithra et lui porter le message d'Agamemnon [1].

9. Les femmes troyennes ont l'air d'être déjà captives et de se lamenter. Andromaque est représentée avec son enfant attaché à son sein. Leschès dit qu'il périt précipité du haut d'une tour, non par l'ordre des Grecs, mais sur l'initiative de Néoptolémos qui fut son meurtrier. On remarque aussi Médésikasté qui fut l'une des filles naturelles de Priam. Homère dit qu'elle vivait à Pédaion où elle avait épousé Imbrios, fils de Mentor.

10. Andromaque et Médésikasté sont voilées. Polyxène, selon la coutume des jeunes filles, a les cheveux retroussés au sommet de la tête [2]. Les poètes la font mourir sur le tombeau d'Achille, et j'ai vu moi-même, à Athènes et à Pergame sur le Caïque, des peintures qui retracent l'infortune de Polyxène [3].

---

tombe d'Achille ; quant à Médésikasté, il est probable que le héros l'aura enlevée dans sa grande razzia au sud de la Troade où Pédaion est peut-être identique à Pédasos (Assos?).

3. Le tableau du sacrifice de Polyxène à la Pinacothèque a été signalé par Pausanias, I, 21, 6 (**121**). Celui de Pergame (Pausanias ajoute *sur le Caïque* pour qu'on ne pense pas au nom poétique d'Ilion; sur la galerie de Pergame, voir p. 40, n. 3) appartenait sans doute à une époque plus récente : on doit peut-être l'imaginer d'après une coupe à reliefs homériques où Polyxène, agenouillée devant la stèle d'Achille, les cheveux dénoués, les bras levés, tend sa poitrine nue au héros qui, saisi par tant de beauté, hésite à frapper (Robert, *Homerische Becher*, p. 73). C'est à une peinture de ce genre que devait penser Euripide, *Hec.* 560 seq. et que font songer les vers suivants de Catulle et d'Ovide :

Catulle. LXIV, 369-71 :

*Alta Polyxenia madefient caede sepulcra :*
*Quae, velut ancipiti succumbens victima ferro,*
*Projiciet truncum submisso poplite corpus.*

« Le haut sépulcre sera arrosé du sang de Polyxène : telle une victime qui succombe sous le fer à deux tranchants, la jeune fille s'affaissera sur ses genoux et laissera tomber en avant son corps décapité. »

νης τὰ παθήματα. — 11. Γέγραφε δὲ καὶ Νέστορα τῇ κεφαλῇ τε ἐπικείμενον πῖλον καὶ ἐν τῇ χειρὶ δόρυ ἔχοντα· καὶ ἵππος κονίεσθαι μέλλοντος παρέχεται σχῆμα· ἄχρι μὲν δὴ τοῦ ἵππου αἰγιαλός τε καὶ ἐν αὐτῷ ψηφῖδες ὑποφαίνονται,
70 τὸ δὲ ἐντεῦθεν οὐκέτι ἔοικεν εἶναι θάλασσα.

26. — 1. Τῶν δὲ γυναικῶν τῶν μεταξὺ τῆς τε Λίθρας καὶ Νέστορος, εἰσὶν ἄνωθεν τούτων αἰχμάλωτοι καὶ αὗται Κλυμένη τε καὶ Κρέουσα καὶ Ἀριστομάχη καὶ Ξενοδίκη. Κλυμένην μὲν οὖν Στησίχορος ἐν Ἰλίου πέρσει κατηρίθμηκεν ἐν ταῖς αἰχμαλώτοις· ὡσαύτως δὲ καὶ Ἀριστομάχην ἐποίησεν ἐν
75 Νόστοις θυγατέρα μὲν Πριάμου. Κριτολάου δὲ γυναῖκα εἶναι τοῦ Ἱκετάονος· Ξενοδίκης δὲ μνημονεύσαντα οὐκ οἶδα οὔτε ποιητὴν οὔτε ὅσοι λόγων συνθέται. Ἐπὶ δὲ τῇ Κρεούσῃ λέγουσιν ὡς ἡ θεῶν Μήτηρ καὶ Ἀφροδίτη δουλείας ἀπὸ Ἑλλήνων αὐτὴν ἐρρύσαντο, εἶναι γὰρ δὴ καὶ Αἰνείου τὴν Κρέουσαν γυναῖκα. Λέσχεως δὲ καὶ ἔπη τὰ Κύπρια διδόασιν Εὐρυδίκην γυναῖκα Αἰνείᾳ. — 2.
80 Γεγραμμέναι δὲ ἐπὶ κλίνης ὑπὲρ ταύτας Δηινόμη τε καὶ Μητιόχη καὶ Πεῖσίς ἐστι καὶ Κλεοδίκη· τούτων ἐν Ἰλιάδι καλουμένῃ μικρᾷ μόνης ἐστὶ τὸ ὄνομα τῆς Δηινόμης, τῶν δ' ἄλλων ἐμοὶ δοκεῖν συνέθηκε τὰ ὀνόματα ὁ Πολύγνωτος· γέγραπται δὲ καὶ Ἐπειὸς γυμνὸς, καταβάλλων ἐς ἔδαφος τῶν Τρώων τὸ τεῖχος· ἀνέχει δὲ ὑπὲρ αὐτὸ κεφαλὴ τοῦ ἵππου μόνη τοῦ δουρείου. Πολυποίτης
85 δὲ ὁ Πειρίθου δεδεμένος τὴν κεφαλὴν ταινίᾳ καὶ παρ' αὐτὸν Ἀκάμας ἐστὶν ὁ Θησέως ἐπικείμενος τῇ κεφαλῇ κράνος· λόφος δὲ ἐπὶ τῷ κράνει πεποίηται. —

---

Ovide, *Met.*, XIII, 477-80 :

*Illa super terram defecto poplite labens*
*Pertulit intrepidos ad fata novissima vultus.*
*Tum quoque cura fuit partes velare tegendas.*
*Cum caderet, castique decus servare pudoris.*

« Les jarrets de Polyxène fléchissent ; elle tombe à terre, présentant au destin suprême un visage intrépide ; au moment même où elle tombe, elle a soin de voiler les parties qu'on doit couvrir et de protéger la dignité de sa chaste pudeur. »

1. Le groupe de Nestor et du cheval forme l'extrémité gauche de la première moitié de la peinture, celle dont l'action est censée se passer au bord de la mer. On entre ensuite dans la ville. C'est ce qui a permis à C. Robert de rattacher le singulier épisode du cheval à la fuite d'Élasos et d'Astynoos poursuivis par Néoptolémos que nous trouverons décrite au ch. 26, 4. D'après Robert, les deux Troyens auraient monté le même cheval ; quand Néoptolémos les en arrache, le cheval aurait roulé jusqu'au bas de la pente : Pausanias se serait mépris sur son attitude. Mais les métopes du Nord 28 et 29 du Parthénon (sur lesquelles Robert se fonde pour supposer que l'art contemporain de Polygnote faisait fuir à cheval les deux Troyens) ne sauraient se rapporter à une pareille scène. Je crois que les interprètes antérieurs n'avaient pas moins tort de rapporter le cheval à Nestor, soit que le cheval fût, en réalité, en train de s'agenouiller pour que le vieux héros puisse le monter plus aisément, soit, simplement, pour rappeler son surnom homérique de « dompteur de chevaux ». Si Nestor, en tenue de voyage, se hâte vers la grève c'est que la tra-

11. Le peintre a aussi représenté Nestor, avec un bonnet sur la tête et une lance à la main. Un cheval semble prêt à se rouler sur le sable. Jusqu'à ce cheval, nous sommes sur une plage semée de galets; mais, plus loin, la mer disparaît [1].

26, 1. Entre les figures d'Aithra et de Nestor, et au-dessus d'elles, sont d'autres captives : Klyméné, Kréousa, Aristomaché et Xénodiké. Stésichore, dans la *Prise d'Ilion*, a cité Klyméné parmi les captives, et, pareillement, il a nommé, dans les *Retours*, Aristomaché, fille de Priam et femme de Kritolaos, fils d'Hikétaon. Mais, pour Xénodiké, je n'ai trouvé son nom mentionné dans aucun des poètes ni des prosateurs. Quant à Kréousa, on dit que la Mère des Dieux et Aphrodite la préservèrent de l'esclavage, car elle était femme d'Enée. Leschès et l'auteur des *Chants cypriens* donnent Eurydiké pour femme à Enée.

2. Au-dessus de ces captives, sont peintes, sur un lit, Déïnomé, Métioché, Peisis ainsi que Kléodiké. Une seule d'entre elles est nommée dans la *Petite Iliade*, c'est Déïnomé. Les noms des autres sont, je suppose, de l'invention de Polygnote [2]. On voit aussi Épeios nu, renversant

---

dition le montrait partant le premier de Troie avec Ménélas (cf. ch. 25, 2). Avec le cheval, devait commencer la scène du carnage dont la ville est encore le théâtre. Je supposerais volontiers que Polygnote avait voulu le montrer s'échappant blessé et sur le point de se rouler à terre pour calmer sa douleur. Il avait dû surtout chercher à interrompre ce défilé de personnages un peu rigides par un animal dans une posture violemment réaliste, posture où les peintres anciens paraissent, d'ailleurs, avoir aimé à montrer leur maîtrise (cf. Rossbach, *Aus der Anomia*, p. 195 et voir à Pauson, p. 175, n. 3).

2. C'est dans le champ, au-dessus des sept ou huit personnages se succédant sur la grève d'Aithra à Nestor, qu'étaient peintes encore huit captives, quatre debout, puis (au-dessus?) quatre couchées (?). Pausanias citant en premier Klyméné, que l'*Il.* III, 144 nomme avec Aithra comme servante d'Hélène, Robert a supposé avec vraisemblance que c'est Klyméné qui se trouvait immédiatement à gauche d'Aithra. Pour Kréousa, la remarque de Pausanias n'est évidemment pas destinée à expliquer l'intention de Polygnote; elle s'adresse aux voyageurs Romains qui se rappelaient le vers où Virgile montre Créuse retenue dans sa patrie par la *magna deum genitrix* (*Aen.*, II, 784). On a supposé que la tradition qui fait de Kréousa (et non d'Eurydiké) l'épouse d'Énée remontait à l'*Ilioupersis* d'Arktinos : Pausanias ne se référant dans ce passage qu'à Stésichore, Hagias et Leschès, on peut admettre que les quatre noms qu'il ne trouve pas dans ses sources — et que nous n'y trouvons pas davantage — venaient de ce poème qu'il aurait omis de consulter. — Robert s'est étonné, non sans raison, que des captives fussent montrées sur un lit; il a proposé de lire ἐπικλίνης en un mot, ce qui signifierait qu'elles sont figurées sur un terrain en pente, sur un plan incliné. N'étaient la rareté du terme et la difficulté grammaticale du singulier, cette correction serait d'autant plus tentante que, la mention du mur de Troie suivant

3. Καὶ Ὀδυσσεύς τέ ἐστι * * καὶ ἐνδέδυκε θώρακα Ὀδυσσεύς. Αἴας δὲ ὁ Οἰλέως ἔχων ἀσπίδα βωμῷ προσέστηκεν, ὀμνύμενος ὑπὲρ τοῦ ἐς Κασσάνδραν τολμήματος· ἡ δὲ κάθηταί τε ἡ Κασσάνδρα χαμαὶ καὶ τὸ ἄγαλμα ἔχει τῆς
90 Ἀθηνᾶς, εἴγε δὴ ἀνέτρεψεν ἐκ βάθρων τὸ ξόανον, ὅτε ἀπὸ τῆς ἱκεσίας αὐτὴν ὁ Αἴας ἀφείλκε. Γεγραμμένοι δὲ καὶ οἱ παῖδές εἰσιν οἱ Ἀτρέως, ἐπικείμενοι καὶ οὗτοι κράνη. Μενελάῳ δὲ ἀσπίδα ἔχοντι δράκων ἐπὶ τῇ ἀσπίδι ἐστὶν εἰργασμένος τοῦ ἐν Αὐλίδι φανέντος ἐπὶ τοῖς ἱερείοις τέρατος ἕνεκα. — 4. Ὑπὸ τούτοις <τοῖς> τὸν Αἴαντα ἐξορκοῦσιν, κατ' εὐθὺ δὲ τοῦ ἵππου
95 <τοῦ> παρὰ τῷ Νέστορι Νεοπτόλεμος ἀπεκτονώς ἐστιν Ἕλασον, ὅστις δὴ ὁ Ἕλασος. Οὗτος μὲν δὴ ὀλίγον ἐμπνέοντι ἔτι εἴκασται· Ἀστύνοον δὲ, οὗ δὴ ἐποιήσατο καὶ Λέσχεως μνήμην, πεπτωκότα ἐς γόνυ ὁ Νεοπτόλεμος ξίφει παίει. Νεοπτόλεμον δὲ μόνον τοῦ Ἑλληνικοῦ φονεύοντα ἔτι τοὺς Τρῶας ἐποίησεν ὁ Πολύγνωτος, ὅτι ὑπὲρ τοῦ Νεοπτολέμου τὸν τάφον ἡ γραφὴ πᾶσα
100 ἔμελλεν αὐτῷ γενήσεσθαι — · τοῦ δὲ Ἀχιλλέως τῷ παιδὶ Ὅμηρος μὲν Νεοπτόλεμον ὄνομα ἐν ἁπάσῃ οἱ τίθεται τῇ ποιήσει· τὰ δὲ Κύπρια ἔπη φησὶν ὑπὸ Λυκομήδους μὲν Πύρρον, Νεοπτόλεμον δὲ ὄνομα ὑπὸ Φοίνικος αὐτῷ τεθῆ-

---

immédiatement, on pourrait s'imaginer une théorie de captives descendant de la ville haute vers la grève. Après cette scène, on va entrer dans la ville. Peut-être est-ce un souvenir — d'ailleurs fort lointain — de cette partie du tableau qu'il faut voir dans ces vers de Virgile, *Aen.*, II, 761-7 :

*Et jam porticibus vacuis Junonis asylo*
*Custodes lecti Phœnix et dirus Ulixes*
*Praedam ads ervabant. Huc undique Troia gaza*
*Incensis erepta adytis, mens aeque deorum,*
*Crateresque auro solidi captivaque vestis*
*Congeritur. Pueri et pavidae longo ordine matres*
*Stant circum.*

« Déjà, sous les portiques déserts du temple de Junon, Phœnix et le cruel Ulysse, choisis pour être gardiens du butin, veillaient à sa conservation. Là, les trésors de Troie, arrachés de toutes parts à l'incendie des sanctuaires, et les tables des dieux et les cratères d'or massif et les vêtements pris aux vaincus se réunissent en tas. Autour se tient une longue file d'enfants et de mères effrayées. »

1. Peut-être faut-il entendre ἐς ἔδαφος « par la base ». Épeios aurait cherché à faire crouler le mur en l'ébranlant à son pied. En faveur de l'explication contraire, on peut relever le fait de l'apparition au-dessus du mur de la seule tête du cheval fabriqué par Épeios ; peut-être le mur était-il censé déjà assez ruiné pour la laisser paraître. On sait qu'une statue du *cheval dourien* se voyait à Delphes.

2. Tous ces personnages appartiennent à l'épisode du serment d'Ajax. Il était censé se passer sur la citadelle de Troie, devant l'autel d'Athéna. C'est sur l'autel qu'Ajax prête serment ; Cassandre était sans doute assise à ses pieds, le Palladion dans les bras. Les héros Grecs cités devaient se trouver, les quatre premiers à gauche : Polypoitès et Akamas, unis comme l'avaient été leurs pères, Ulysse et Diomède. Robert place le nom de Diomède dans la lacune signalée l. 87, — et les

jusqu'aux fondations le mur des Troyens; derrière, s'élève seule la tête du cheval de bois [1]. Polypoitès, fils de Peirithos, a la tête ceinte d'une bandelette et près de lui est Akamas, fils de Thésée, la tête couverte d'un casque à aigrette.

3. Ulysse est aussi figuré ainsi que..... Ulysse a revêtu une cuirasse. Ajax, le fils d'Oïlée, armé d'un bouclier, est debout devant un autel où il prête serment pour son attentat contre Cassandre. Celle-ci est assise à terre, tenant l'idole d'Athéna qu'elle est censée avoir arrachée de sa base quand Ajax l'entraîne loin de cet objet de sa supplication. Les fils d'Atrée sont aussi représentés avec leur casque sur la tête. Ménélas tient un bouclier sur lequel est figuré un serpent en mémoire de celui qui se manifesta à Aulis, dans un sacrifice, comme présage [2] (*Il.* II, 310).

4. Au-dessous de ces personnages qui font prêter serment à Ajax et sur la même ligne que le cheval [3], qui est à côté de Nestor, on voit Néoptolémos qui vient de tuer Élasos. Je ne sais qui est cet Élasos qui est représenté comme n'ayant plus qu'un souffle de vie. Néoptolémos frappe de son épée Astynoos dont Leschès a fait mention et qui est tombé sur le genou. Néoptolémos est le seul des Grecs que Polygnote ait représenté massacrant encore les Troyens, apparemment parce que toute cette peinture était destinée à orner son tombeau [4]. Homère, dans tous ses poèmes

---

Atrides à droite. Manifestement Polygnote avait essayé de les distinguer par des différences dans l'armement. Pour sa Cassandre voir **108**.

3. Qu'on écrive ce passage corrompu comme nous l'avons fait avec Spiro, qu'on ne mette pas τοῖς entre crochets avec Robert, ou qu'on conserve, avec Hitzig, l'ἐπὶ des ms. (au lieu d'ὑπό), le sens n'est pas douteux : sous la scène du serment d'Ajax et au même niveau que le cheval se roulant à terre, on voyait Néoptolémos frappant Astynoos tandis qu'Élasos gît, mort, à ses pieds. Le fait que cette scène se trouvait à la suite du cheval est une raison de plus pour ne pas accepter l'hypothèse de C. Robert qui associe les deux épisodes (cf. p. 98, n. 1). Nous ne connaissons pas mieux que Pausanias l'épisode dont il s'agit ; nous pouvons seulement constater que les noms d'Astynoos et d'Élasos se trouvent donnés à des Troyens dans l'*Iliade* et supposer que, si Polygnote a ajouté Élasos dans l'épisode emprunté à Leschès, c'était pour suivre une source où l'on avait peut-être voulu flatter la vieille famille athénienne des Élasides.

4. D'après la description de Pausanias, X, 24, 6, la tombe de Néoptolémos paraît avoir été sise entre le temple et la source Kassotis. L'endroit où s'accordent à le placer les plans de Delphes est la terrasse qui se trouve directement en contrebas de la Lesché. Il y avait là un *téménos* à ciel ouvert qui, en partie comblé par des éboulements en 373, paraît avoir été relevé vers 338, en forme d'*hiéròn* rectangulaire, par les seigneurs de Pharsale de la famille de Daochos qui ont aligné leurs huit statues devant son entrée. On sait que les Thessaliens d'Ainos envoyaient tous les quatre ans une théorie sacrifier solennellement sur la tombe de Néoptolémos (Hélio d. . 34), tombe qu'une tradition place sous ou devant

ναι, ὅτι Ἀχιλλεὺς ἡλικία ἔτι νέος πολεμεῖν ἤρξατο. — 5. Γέγραπται δὲ βωμός τε καὶ ὑπὸ δείματος παῖς μικρὸς ἐχόμενος τοῦ βωμοῦ· κεῖται δὲ καὶ θώραξ ἐπὶ τῷ βωμῷ χαλκοῦς· κατὰ δὴ ἐμὲ σπάνιον τῶν θωράκων τὸ σχῆμα ἦν τούτων. τὸ δὲ ἀρχαῖον ἐφέρουν αὐτούς· δύο ἦν χαλκᾶ ποιήματα, τὸ μὲν στέρνῳ καὶ τοῖς ἀμφὶ τὴν γαστέρα ἁρμόζον, τὸ δὲ ὡς νώτου σκέπην εἶναι — γύαλα ἐκαλοῦντο —· τὸ μὲν ἔμπροσθεν, τὸ δὲ ὄπισθεν προσῆγον, ἔπειτα περόναι συνῆπτον πρὸς ἄλληλα.— 6. Ἀσφάλειαν δὲ ἀποχρῶσαν ἐδόκει παρέχεσθαι καὶ ἀσπίδος χωρίς· ἐπὶ τούτῳ καὶ Ὅμηρος Φόρκυνα τὸν Φρύγα οὐκ ἔχοντα ἀσπίδα ἐποίησεν, ὅτι αὐτῷ χαλκοθώραξ ἦν· ἐγὼ δὲ γραφῇ μεμιμημένον τοῦτον ἐθεασάμην ὑπὸ τοῦ Πολυγνώτου, καὶ ἐν Ἀρτέμιδος τῆς Ἐφεσίας Καλλιῤῥῶν ὁ Σάμιος Πατρόκλῳ τοῦ θώρακος τὰ γύαλα ἁρμοζούσας ἔγραψε γυναῖκας.

7. Τοῦ βωμοῦ δὲ ἐπέκεινα Λαοδίκην ἔγραψεν ἑστῶσαν· ταύτην οὔτε ὑπὸ ποιητοῦ κατειλεγμένην ἐν ταῖς αἰχμαλώτοις ταῖς Τρῳάσιν εὕρισκον οὔτε ἄλλως ἐφαίνετο ἔχειν μοι τὸ εἰκὸς ἢ ἀφεθῆναι τὴν Λαοδίκην ὑπὸ Ἑλλήνων. Ὅμηρος μέν γε ἐδήλωσεν ἐν Ἰλιάδι Μενελάου καὶ Ὀδυσσέως ξενίαν παρὰ Ἀντήνορι καὶ ὡς Ἑλικάονι ἡ Λαοδίκη συνοικοίη τῷ Ἀντήνορος· 8. Λέσχεως δὲ τετρωμένον τὸν Ἑλικάονα ἐν τῇ νυκτομαχίᾳ γνωρισθῆναί τε ὑπὸ Ὀδυσσέως καὶ ἐξαχθῆναι ζῶντα ἐκ τῆς μάχης φησίν· ἔποιτο ἂν οὖν τῇ Μενελάου καὶ Ὀδυσσέως κηδεμονίᾳ περὶ οἶκον τὸν Ἀντήνορος μηδὲ ἐς τοῦ Ἑλικάονος τὴν γυναῖκα ἔργον δυσμενὲς ὑπὸ Ἀγαμέμνονος καὶ Μενελάου γενέσθαι· Εὐφορίων δὲ ἀνὴρ Χαλκιδεὺς σὺν οὐδενὶ εἰκότι τὰ ἐς τὴν Λαοδίκην

---

le seuil du temple (*Schol. Pind. Nem.*, 7, 62), ce qui concorde *grosso modo* avec l'emplacement admis. D'après Pausanias (I, 4, 4), Néoptolémos n'aurait reçu des honneurs divins à Delphes que lorsqu'il eut protégé la ville contre les Gaulois (279). Cette affirmation n'est pas en contradiction avec les données qu'on vient de rappeler, si l'on admet que, jusque là, le culte de Néoptolémos avait été un culte privé des Thessaliens. Dans ces conditions, il n'y a rien d'impossible à ce que le rôle attribué par Polygnote à Néoptolémos n'ait été influencé par la présence de son *héroon* au-dessous de la *Leschè*. Cf. Frickenhaus, *Ath. Mitt.*, 1910, p. 247.

1. Les *Kypria* faisaient donc de Néoptolémos le fils qu'Achille aurait eu à Skyros de Déïdameia, fille du roi Lykomédès ; de là, Phoinix devait l'emmener pour l'élever auprès de son grand-père Péleus. C'est généralement à Péleus qu'on attribuait le don du nom de Pyrrhos en raison de ses cheveux d'un blond roux. Quant à celui de Néoptolémos « jeune à la guerre », on rencontre ailleurs (*Schol. Il.*, XIX, 326) la même explication singulière qu'ici. D'autres l'expliquaient plus naturellement comme un surnom dû à ce que Néoptolémos avait rejoint très jeune l'armée qui assiégeait Troie.

2. Cet autel devait s'élever à gauche de Néoptolémos. Ce rapprochement et la tradition bien connue selon laquelle le fils d'Achille aurait tué Astyanax sur l'autel où s'était réfugié Priam semblent indiquer que l'enfant qui se cramponne à

donne au fils d'Achille le nom de Néoptolémos, tandis que les *Chants cypriens* disent que Lykomédès l'appela Pyrrhos, mais que Phoinix le nomma Néoptolémos parce qu'Achille avait commencé à combattre dès sa jeunesse [1].

5. On voit dans le tableau un autel où un petit enfant se cramponne dans un mouvement de frayeur; une cuirasse d'airain y est placée [2]. De mon temps, cette forme est devenue rare; mais, anciennement, on en portait de semblables. Elles se composaient de deux plaques de bronze, dont l'une s'adaptait à la poitrine et au ventre, l'autre protégait le dos. Ces pièces s'appelaient « *gyala* ». Elles s'ajustaient l'une devant, l'autre derrière, puis elles étaient réunies par des agrafes.

6. Cela formait une armure suffisante même sans bouclier [3]. Si Homère a représenté Phorkys le Phrygien sans bouclier, c'est parce qu'il avait une cuirasse de cette espèce [4]. J'ai vu de ces cuirasses figurées par le pinceau de Polygnote et, dans le temple d'Artémis à Ephèse, par celui de Kalliphon de Samos; cet artiste a représenté les femmes attachant à Patrocle les deux plaques de sa cuirasse [5].

7. De l'autre côté de l'autel est peinte Laodiké debout. Je ne la vois figurer chez aucun poète sur la liste des captives troyennes; ce qui me paraît le plus probable, c'est qu'elle fut relâchée par les Grecs. Homère, dans l'*Iliade*, a parlé de l'hospitalité donnée à Ménélas et à Ulysse par Anténor, et il ajoute que Laodiké était mariée à Hélikaon, fils d'Anténor.

8. D'autre part, Leschès raconte qu'Hélikaon, blessé dans le combat nocturne, fut reconnu par Ulysse qui le tira vivant de la mêlée. Ces relations amicales de Ménélas et d'Ulysse avec la famille d'Anténor rendent probable que la femme d'Hélikaon n'ait pas été traitée en ennemie par

---

l'autel était le fils d'Hector; l'absence de son nom — sans doute devenu illisible par effacement — et celle de Priam — sans doute parce que Polygnote a voulu atténuer l'horreur de la scène — laissent croire que Pausanias ne l'a pas comprise. Les vases à reliefs relatifs à l'*Ilioupersis* n'ont pas manqué de montrer Priam arraché par Néoptolémos de l'autel de Zeus Herkeios (Winter, *Arch. Jahrb.*, 1898, p. 181). Si l'on admet cette reconstitution, il est probable que, dans la scène précédente, Néoptolémos se dirigeait vers l'autel et qu'Astynoos et Élasos étaient tués par lui en cherchant à l'empêcher d'y atteindre, comme Politès sur le vase de Vivenzio (cf. *Lexikon* de Roscher, art. *Neoptolemos*). L'autel était sans doute placé directement au-dessous de celui sur lequel Ajax prêtait serment, la scène de carnage du bas faisant contraste avec la scène d'apaisement du haut. La cuirasse qui se voyait sur l'autel était peut-être destinée à ajouter un trait à cette scène de tuerie où les armes auraient roulé jusque sur les autels des dieux.

3. Les cuirasses de ce type sont souvent citées dans l'*Iliade* et représentées sur les vases peints à sujets homériques, cf. *Dict. des Ant.*, art. *Lorica*.

4. *Il.*, XVII, 312.

5. Sur la peinture visée de Kalliphon, voir **76** *a*.

ἐποίησεν. — 9. Ἑρεξῆς δὲ τῇ Λαοδίκῃ ὑποστάτης τε λίθου καὶ λουτήριόν
125 ἐστιν ἐπὶ τῷ ὑποστάτῃ χαλκοῦν. Μέδουσα δὲ κατέχουσα ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις τὸ ὑπόστατον ἐπὶ τοῦ ἐδάφους κάθηται· ἐν δὲ ταῖς Πριάμου θυγατράσιν ἀριθμήσαι τις ἂν καὶ ταύτην κατὰ τοῦ Ἱμεραίου τὴν ᾠδήν· παρὰ δὲ τὴν Μέδουσαν ἐν χρῷ κεκαρμένη πρεσβῦτις ἣ ἄνθρωπός ἐστιν εὐνοῦχος, παιδίον δὲ ἐν τοῖς γόνασιν ἔχει γυμνόν· τὸ δὲ τὴν χεῖρα ὑπὸ δείματος ἐπίπροσθε τῶν
130 ὀφθαλμῶν πεποίηται.

27. — 1. Νεκροὶ δὲ ὁ μὲν γυμνὸς Πῆλις ὄνομα ἐπὶ τὸν νῶτόν ἐστιν ἐρριμμένος, ὑπὲρ δὲ τὸν Πῆλιν Ἠιονεύς τε κεῖται καὶ Ἄδμητος ἐνδεδυκότες ἔτι τοὺς θώρακας· καὶ αὐτῶν Λέσχεως Ἠιονέα ὑπὸ Νεοπτολέμου, τὸν δὲ ὑπὸ Φιλοκτήτου φησὶν ἀποθανεῖν τὸν Ἄδμητον· ἄλλοι δὲ ἀνωτέρω τούτων ὑπὸ μὲν τὸ
135 λουτήριον Λεώκριτός ἐστιν ὁ Πουλυδάμαντος τεθνεὼς ὑπὸ Ὀδυσσέως, ὑπὲρ δὲ Ἠιονέα τε καὶ Ἄδμητον Κόροιβος ὁ Μύγδονος· τούτου μνῆμά τε ἐπιφανὲς ἐν ὄροις πεποίηται Φρυγῶν Στεκτορηνῶν καὶ ἀπ' αὐτοῦ ποιηταῖς Μύγδονας ὄνομα ἐπὶ τοῖς Φρυξὶ τίθεσθαι καθέστηκεν. Ἀφίκετο μὲν δὴ ἐπὶ τὸν Κασσάνδρας ὁ Κόροιβος γάμον, ἀπέθανε δέ, ὡς μὲν ὁ πλείων λόγος, ὑπὸ Νεο-
140 πτολέμου. Λέσχεως δὲ ὑπὸ Διομήδους ἐποίησεν. — 2. Εἰσὶ δὲ καὶ ἐπάνω τοῦ Κοροίβου Πρίαμος καὶ Ἀξίων τε καὶ Ἀγήνωρ. Πρίαμον δὲ οὐκ ἀποθανεῖν ἔφη Λέσχεως ἐπὶ τῇ ἐσχάρᾳ τοῦ Ἑρκείου, ἀλλὰ ἀποσπασθέντα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ πάρεργον τῷ Νεοπτολέμῳ πρὸς ταῖς τῆς οἰκίας γενέσθαι θύραις. Ἐς δὲ Ἑκάβην Στησίχορος ἐν Ἰλίου πέρσιδι ἐποίησεν ἐς Λυκίαν ὑπὸ Ἀπόλλωνος
145 αὐτὴν κομισθῆναι. Ἀξίονα δὲ παῖδα εἶναι Πριάμου Λέσχεως καὶ ἀποθανεῖν αὐτὸν ὑπὸ Εὐρυπύλου τοῦ Εὐαίμονός φησι· τοῦ Ἀγήνορος δὲ κατὰ τὸν αὐτὸν ποιητὴν Νεοπτόλεμος αὐτόχειρ ἐστί· καὶ οὕτω φαίνοιτο ἂν Ἔχεκλος μὲν φονευθεὶς ὁ Ἀγήνορος ὑπὸ Ἀχιλλέως, Ἀγήνωρ δὲ αὐτὸς ὑπὸ τοῦ Νεοπτολέμου.

---

1. Il est probable, comme l'a supposé Robert, que Laodiké était figurée courant vers l'autel ; mais je ne puis croire avec lui que le peintre pensait à la version où la terre l'engloutit (Lycophron, 316, etc.). C'est précisément la seule version que Pausanias ne mentionne pas et, si Polygnote avait voulu y faire allusion, il aurait su faire comprendre son intention. Des deux autres versions auxquelles Pausanias fait allusion, Polygnote a peut-être, quoi qu'en pense le Périégète, suivi celle qu'Euphorion mit en vogue plus tard (cf. Tzetzès *ad* Lyc. 495) : d'après elle, Laodiké se serait unie à Akamas quand il vint en ambassade à Troie et aurait eu de lui Mounychos, l'éponyme de Munychie, un des ports d'Athènes. Ce serait un nouvel (voir p. 96, n. 1) hommage de Polygnote à l'égard des prétentions athéniennes.

2. L'ᾠδή du poète d'Himère est évidemment l'*Ilioupersis* de Stésichore. On ne peut plus savoir pourquoi Polygnote avait choisi cette fille de Priam dont le nom seul nous est connu ; en dehors de ce texte, il l'est seulement par Apollodore (XII, 5, 9) et par Hygin (*Fab.* 90).

Agamemnon et Ménélas. L'histoire racontée sur Laodiké par Euphorion de Chalcis n'a pas l'ombre de vraisemblance [1].

9. Immédiatement après Laodiké, vous voyez un support en marbre sur lequel est placé un bassin de cuivre. Médousa assise sur le sol, tient ce support à deux mains. On peut compter cette Médousa parmi les filles de Priam d'après le chant du poète d'Himère [2]. A côté d'elle est une vieille femme, ou un eunuque aux cheveux ras, qui tient sur ses genoux un enfant nu ; celui-ci, par frayeur, porte la main devant ses yeux [3].

27, 1. Ensuite viennent des morts. Le premier, un nommé Pêlis, gît renversé sur le dos. Au-dessus de lui sont étendus Eïoneus et Admétos encore vêtus de leurs cuirasses. Leschès dit qu'Eïoneus fut tué par Néoptolémos et Admétos par Philoctète. Plus haut que ceux-ci, on en voit d'autres.

Au-dessous du bassin est Léokritos fils de Polydamas, tué par Ulysse ; au-dessus d'Eïoneus et d'Admétos est Koroibos, fils de Mygdon. Ce dernier a un tombeau fameux sur la frontière du territoire de Stektorion en Phrygie : c'est de son nom que les poètes ont coutume d'appeler Mygdoniens les Phrygiens. Koroibos était venu demander Cassandre en mariage ; il fut tué par Néoptolémos selon la tradition la plus répandue, ou par Diomède, à ce que dit Leschès. — 2. Plus haut que Koroibos sont Priam, Axion et Agénor. Leschès prétend que Priam ne mourut pas devant le foyer de Zeus Herkeios mais qu'il fut arraché de l'autel et tué en passant par Néoptolémos devant les portes de son palais. Quant à Hécube, Stésichore dit, dans la *Prise d'Ilion*, qu'elle fut transportée par Apollon en Lycie. Leschès assure qu'Axion était fils de Priam et qu'il fût tué par Eurypylos, fils d'Euaimon ; d'après le même poète, Néoptolémos fut le meurtrier d'Agénor. Il paraîtrait donc qu'Échéklos, fils d'Agénor, fut tué par Achille, et Agénor lui-même par Néoptolémos [4].

---

3. L'hésitation de Pausanias sur le sexe du personnage accroupi — on peut se le représenter d'après la vieille « à croppetons » des reliefs de Boston qui complètent le « trône » Ludovisi — doit s'expliquer par l'effacement de l'inscription. Déjà Boettiger a émis la très vraisemblable conjecture qu'il s'agissait d'Hécube ; en la reprenant, Robert a ajouté que l'enfant qu'elle tient sur les genoux doit être son petit-fils Mounychos. Cette hypothèse s'accorde avec ce que nous avons supposé à la p. 104, n. 1. Ce groupe devait être destiné à montrer trois attitudes des femmes pendant la prise de Troie : Laodiké fuyant, peut-être vers un autel ; Médousa embrassant un bassin sacré ; Hécube assise, résignée et digne, un enfant épouvanté sur les genoux.

4. La difficulté de la reconstitution est accrue ici par une question de texte. Pour la l. 134, les mss. — et les éditions — se partagent entre ὑπὸ et ὑπὲρ. J'ai adopté ὑπὸ, mais j'ai remplacé par ὑπὲρ l'ὑπὸ de la l. 132. On peut obtenir ainsi une superposition des morts en cinq registres qui me paraît la plus satisfaisante. Ce seraient, de bas en haut :

*1*. Pêlis nu sur le dos. (Au niveau de Laodiké courant vers l'autel.

— 3. Λαομέδοντος δὲ τὸν νεκρὸν Σίνων τε ἑταῖρος Ὀδυσσέως καὶ Ἀγχίαλος
150 εἰσιν ἐκκομίζοντες. Γέγραπται δὲ καὶ ἄλλος τεθνεώς· ὄνομά οἱ Ἔρεσος· τὰ δὲ ἐς Ἔρεσόν τε καὶ Λαομέδοντα, ὅσα γε ἡμεῖς ἐπιστάμεθα, ᾔσεν οὐδείς. Ἔστι δὲ οἰκία τε ἡ Ἀντήνορος καὶ παρδάλεως κρεμάμενον δέρμα ὑπὲρ τῆς ἐσόδου. Σύνθημα εἶναι τοῖς Ἕλλησιν ἀπέχεσθαι σφᾶς οἴκου τοῦ Ἀντήνορος. Γέγραπται δὲ Θεανώ τε καὶ οἱ παῖδες. Γλαῦκος μὲν καθήμενος ἐπὶ θώρακι
155 γυάλοις συνηρμοσμένῳ, Εὐρύμαχος δὲ ἐπὶ πέτρᾳ. — 4. Παρὰ δὲ αὐτὸν ἕστηκεν Ἀντήνωρ καὶ ἐφεξῆς θυγάτηρ Ἀντήνορος Κρινώ· παιδίον δὲ ἡ Κρινὼ φέρει νήπιον· τῶν προσώπων δὲ ἅπασιν οἷον ἐπὶ συμφορᾷ σχῆμά ἐστι. Κιβωτὸν δὲ ἐπὶ ὄνον καὶ ἄλλα τῶν σκευῶν εἰσιν ἀνατιθέντες οἰκέται· κάθηται δὲ καὶ ἐπὶ <τοῦ> ὄνου παιδίον μικρόν· κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς καὶ ἐλεγεῖον
160 ἐστι Σιμωνίδου·

Γράφε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος
υἱός, περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν.

## 2. Nekyia.

**107** *b*. — 28-1. Τὸ δὲ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρός, ἔστιν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν Ἅιδην ὀνομαζόμενον, ὅπως Τειρεσίου τὴν ψυχὴν περὶ τῆς ἐς τὴν οἰκείαν ἐπέρηται σωτηρίας· ἔχει δὲ οὕτω τὰ ἐς τὴν γραφήν. Ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέρων. καὶ κάλαμοί τε ἐν
5 αὐτῷ περυκότες καὶ <ἰχθύες· ἔστι δ'> ἀμυδρὰ οὕτω δή τι τὰ εἴδη τῶν ἰχθύων <ὡς> σκιὰς μᾶλλον ἢ ἰχθῦς εἰκάσεις· καὶ ναῦς ἐστιν ἐν τῷ ποταμῷ

---

2. Au-dessus de Pélis, Eïoneus et Admétos vêtus de leur cuirasse. Au-dessous du bassin, Léokritos.

3. Koroibos. (A sa droite, le bassin qu'embrasse Médousa ; puis Hécube.)

4. Priam, Axion, Agénor (au niveau de la maison d'Anténor, père d'Agénor).

5. Érésos, avec Laomédon emporté par Sinon et Anchialos.

Sur ces dix morts on voit que quatre au moins (Eïoneus, Koroibos, Priam, Agénor) passaient pour avoir été tués par Néoptolémos. Peut-être en était-il de même de la plupart des autres d'après la version suivie par Polygnote ; en ce cas, il faudrait imaginer ainsi cette scène : ce serait après être descendu du haut de la ville en jonchant le sol de ces cadavres que Néoptolémos arrivait à l'autel qu'embrasse Astyanax

1. Le départ d'Anténor, de sa femme, de leurs deux fils, de leur fille avec un enfant en bas âge, enfin les esclaves chargeant un âne que monte un enfant, cette scène devait s'étager à l'extrémité gauche du tableau. Les commentateurs se sont divisés sur la façon d'en répartir les personnages. Il semble qu'il soit préférable de

3. Le cadavre de Laomédon est emporté par Sinon, un compagnon d'Ulysse, et par Anchialos. On voit aussi un autre cadavre. C'est celui d'Erésos. Aucun poète, à ma connaissance, n'a célébré l'histoire d'Erésos ni celle de Laomédon. On remarque aussi la maison d'Anténor avec une peau de panthère suspendue sur la porte, signal convenu pour que les Grecs respectassent cette maison. Théanô est représentée avec ses enfants, savoir Glaukos assis sur une cuirasse dont les « plaques » sont agrafées, et Eurymachos sur un rocher. A côté d'elle est Anténor, suivi de sa fille Krinô ; celle-ci porte un enfant en bas-âge. Sur toutes ces figures est répandue l'expression du malheur. Des esclaves chargent sur un âne un coffre et d'autres effets ; sur l'âne est assis un jeune enfant [1]. En cet endroit de la peinture est ce distique de Simonide :

« Polygnote, Thasien d'origine, fils d'Aglaophon, a peint le sac de l'Acropole d'Ilion [2] ».

*Sur l'autre moitié de la Lesché, Polygnote avait peint la* Nekyia.

**107** *b*. — **28**, 1. L'autre moitié du tableau, placée à main gauche, représente Ulysse dans l'Hadès ; il y est descendu pour consulter l'âme de Teirésias sur les moyens de rentrer heureusement chez lui. Voici ce qu'offre cette peinture [3] :

---

placer, avec Robert, la maison au sommet : elle se trouve ainsi sur la même ligne que les murs de Troie et que l'autel d'Athéna ; elle se trouve aussi au niveau d'Agénor, le fils d'Anténor, nommé parmi les victimes de Néoptolémos. Enfin, en plaçant l'âne au-dessous, le distique de Simonide vient se loger dans le coin droit inférieur du tableau, ce qui est la place le plus vraisemblable pour une signature. On a rapporté à cet âne le texte d'Hésychius **109** et Robert a supposé ingénieusement que le *skeuophoros* qui le monte dans ce texte est « le jeune enfant » de Pausanias et que la couronne de myrte est ici celle qu'emportaient à Athènes, les colons envoyés au loin : Anténor part pour chercher une nouvelle patrie en Thrace. D'après le texte, l'âne devait se présenter de face, dans un raccourci qui l'avait rendu célèbre (cf. le raccourci du taureau de Pausias, **324**).

2. Cette épigramme est citée, sans nom d'auteur, par Plutarque, *Def. orac.*, 47, (**110**) ; le Scholiaste du *Gorgias*, 448 B et l'*Anthol. Pal.*, IX, 700 ; elle est rappelée par Philostrate, *Vit. Apoll.*, VI, 11.

3. La question des sources de Polygnote dans sa *Nekyia* a été surtout débattue par F. Dümmler, *Kleine Schriften*, II, p. 379, par Dieterich, *Nekyia*, 1893, et par C. Robert, *Die Nekyia des P.*, p. 74. Le plus sûr est de s'en tenir à ce que nous dit Pausanias. Polygnote aurait utilisé surtout : 1° le XI^e^ livre de l'Odyssée qui porte ce nom de *Nekyia* (au pays des morts) : cf. 29, 1, 3, 7, 8 ; 2° une descente d'Agamemnon à l'Hadès tirée des *Nostoi* (citée par P. à 28, 7 et peut-être employée à 31, 11) ; 3° un poème appelé *Minyas* attribué à Prodikos de Phocée, VI^e^ s. (et, par certains, à Homère lui-même, s'il est identique au *Phokaïs* qu'il aurait composé à Phocée) (cf. 28, 2 ; 29, 2, 9 ; 30, 6-8 ; 31, 9, 11) : c'était Orphée qui y descendait

καὶ ὁ πορθμεὺς ἐπὶ ταῖς κώπαις. — 2. Ἐπηκολούθησε δὲ ὁ Πολύγνωτος ἐμοὶ δοκεῖν ποιήσει Μινυάδι· ἔστι γὰρ δὴ ἐν τῇ Μινυάδι ἐς Θησέα ἔχοντα καὶ Πειρίθοον·

10 ἔνθ' ἤτοι νέα μὲν νεκυάμβατον, ἦν ὁ γεραιὸς
πορθμεὺς ἦγε Χάρων, οὐκ ἔλαβον ἔνδοθεν ὅρμου.

---

aux enfers et c'est sans doute de là que viennent les figures d'Orphée, Charon, Thamyris, Thésée, Peirithoos et Méléagre. Cet enfer orphique est probablement aussi une des sources du VI^e l. de l'Énéide (cf. E. Norden, *Aeneis Buch VI*, 1903).

La description de la *Nekyia* par Pausanias est beaucoup plus précise que celle de l'*Ilioupersis*, le sujet semblant l'avoir intéressé particulièrement. Malheureusement, on ne possède qu'un très petit nombre de vases peints à représentations infernales qui peuvent s'inspirer de l'œuvre de Polygnote. Ceux de l'Italie du Sud ont été réunis par E. Kuhnert, *Arch. Jahrb.*, 1893, 104. Rappelons aussi que, dans les fresques du début du 1^er s. av. J.-C. représentant des aventures d'Ulysse trouvées en 1848 dans une maison de l'Esquilin), deux panneaux se rapportent au royaume des morts. Ils s'inspirent d'une conception hellénistique du sujet : sur le premier panneau, au delà de l'Achéron et d'un passage entre rochers escarpés on voit les deux compagnons d'Ulysse sacrifiant le bélier, Ulysse consultant Tirésias : derrière celui-ci, Elpénor assis et des femmes debout, nommément Phèdre, Ariane et Léda ; dans le deuxième panneau, on voit successivement les Danaïdes autour d'une jarre, le géant Tityos gisant à terre, Sisyphos s'efforçant de faire arriver son bloc au haut d'une montée, enfin Orion chassant cf. Helbig-Reisch, n. 414). Les tableaux des « supplices de l'enfer » ne paraissent pas avoir été moins en faveur chez les primitifs Grecs que chez les primitifs Italiens, à en juger par l'anecdote de ce peintre qui amène un tyran à se donner la mort en lui faisant voir dans une peinture des Ἅιδου καταδίκαι quels châtiments l'attendent (Walz, *Rhet. gr.*, VIII, p. 407, 21). (Cf. les art. *Inferi* du *Dict. des Ant.* et de la *Realencyklopaedie* et les mémoires cités de O. Jahn, G. Loeschcke et A. Winkler.

La *Nekyia* paraît s'être divisée régulièrement en trois registres ou plans superposés. Les sujets se laissent répartir ainsi entre 7 sections, subdivisées chacune en trois registres dont certains contiennent plusieurs épisodes ou groupes. On peut répartir l'ensemble de la composition en 24 épisodes :

I. — 1. L'Achéron coulant entre des roseaux ; des poissons s'y jouent ; sur le fleuve infernal la barque de Charon où sont montés Tellis et Kléoboia, personnages illustres dans la colonisation du Thasos (1^er plan).

2. Sur la rive que quitte la barque, deux damnés : un père égorgeant son fils qui l'a outragé, une furie obligeant un sacrilège à avaler une coupe de poison (1^er plan).

3. Au-dessus, Eurynomos, en vert bleu, assis sur une dépouille de vautour, personnifiant la mort en tant que mangeuse de chairs (2^e plan).

4. Sur la même ligne et à g. d'Eurynomos, Augé (ou Léda et Iphimédéia, deux mortelles séduites par les dieux (2^e plan).

5. Au-dessus des scènes 1-4, les deux compagnons d'Ulysse portant les béliers noirs dont le sang a évoqué les morts (3^e plan).

II. — 6. Un homme assis tressant une corde de jonc dont une ânesse tient dans le museau l'autre bout ; au-dessus était écrit : Oknos. Ce serait la personnification du travail sans fin du paresseux (1^er plan).

7. Au-dessus, Tityos représenté comme un spectre indistinct et, sans doute, comme un géant, attaché à une montagne (2^e-3^e plan).

De l'eau semble indiquer un fleuve, apparemment l'Achéron. Il y croît des roseaux. Quant aux poissons, leurs contours sont si effacés qu'on les prendrait plutôt pour des ombres de poissons que pour des poissons véritables [1]. Il y a une barque sur ce fleuve et le passeur tient les rames.

---

III. — 8. A côté de 6, Ariane, assise sur un rocher, regarde sa sœur Phèdre suspendue des deux mains à une corde (1er plan).

9. Au dessus, un groupe de cinq héroïnes, également connues pour leurs amours malheureuses; ce sont, de g. à dr. : Thyia assise et Chlôris appuyée sur ses genoux, puis debout, Prokris, Klyméné, Mégara (2e plan).

10. A dr., Tyrô assise et Eriphylé les mains à son collier. A g., Ulysse accroupi devant la fosse sur laquelle il tend son glaive; de l'autre côté, avançant vers la fosse, Teirésias, puis Antikleia sur un rocher, puis Elpénor en matelot (3e plan : devait se raccorder avec 5).

IV. — 11-12-13. Trois groupes : de g. à dr. Thésée et Peirithoos assis face à face sur des sièges, Thésée tenant leurs deux glaives que regarde Peirithoos. A la suite de ce groupe sombre, le groupe gai des deux filles de Pandaréos couronnées de fleurs et jouant aux astragales. Enfin, groupe de cinq amis d'Ulysse : Antilochos, le visage dans les mains, Agamemnon appuyé sur un sceptre, Protésilaos et Achille assis face à face, Patrocle debout au-dessus d'Achille, tous imberbes, sauf Agamemnon (1er plan).

14. Phôkos imberbe à qui Iaseus barbu retire un anneau de la main gauche (2e plan).

15. Maira assise sur un rocher, Aktéon et sa mère assis sur une peau de faon et un faon dans les mains, un chien de chasse à leurs pieds (3e plan).

V. — 16-17. Deux groupes : Orphée assis sur un tertre au pied d'un saule dont il atteint une branche d'une main tandis que, de l'autre, il touche sa lyre ; de l'autre côté de l'arbre est adossé Promédon. — A la suite :

Schédios debout, une dague à la main et couronné d'ache ; Pélias, vieillard chenu, assis sur un siège ; Thamyris aveugle et les cheveux et la barbe en désordre, sa lyre rompue à ses pieds (1er plan).

18. Marsyas assis sur un rocher apprenant au jeune Olympos à jouer de la flûte (2e plan).

19. Groupe de quatre ennemis d'Ulysse : Ajax Télamonien, Palamède et Thersite, jouant aux dés ; Ajax Oiléide sous l'aspect d'un noyé ; un peu au-dessus de lui, Méléagre. Tous sont barbus sauf Palamède (3e plan).

VI. — 20. Hector assis suivi de ses deux alliés, Sarpédon, qui cache sa figure entre ses mains, et Memnon qui s'appuie sur son épaule ; Memnon a une chlamyde brodée d'oiseaux et est suivi d'un jeune Éthiopien. Les trois héros sont barbus (1er plan).

21. Deux femmes non initiées, l'une jeune, l'autre vieille, portant de l'eau dans des cruches fêlées. Un peu plus haut Pérô, Nomia et Kallistô, celle-ci assise sur une peau d'ours, les pieds sur les genoux de Kallistô (2e plan).

22. Sisyphe roulant son rocher le long d'un escarpement (3e plan : répondrait à 8).

VII. — 23. Tantale dans l'eau jusqu'au cou, tendant ses bras vers les arbres et les roches qui menacent de tomber sur sa tête (1er plan).

24. Une jeune femme, sur un rocher, une vieille à côté d'un vieillard et un petit garçon, autour d'une jarre où tous portent de l'eau, sauf la vieille qui y verse celle que contient sa cruche cassée (3e plan).

1. Il ne faut pas se fonder sur ces termes, comme on l'a fait parfois avec Jahn, pour croire que Polygnote n'avait représenté intentionnellement que des ombres de poisson au royaume des ombres. Leur apparence d'ombres devait résulter 1° d'un procédé de peinture qui marque un souci de véracité; 2° de l'effacement naturel au bas d'un tableau placé dans un promenoir.

Ἐπὶ τούτῳ οὖν καὶ Πολύγνωτος γέροντα ἔγραψεν ἤδη τῇ ἡλικίᾳ τὸν Χάρωνα.
3. Οἱ δὲ ἐπιβεβηκότες τῆς νεὼς οὐκ ἐπιφανεῖς ἐς ἅπαν εἰσὶν οἷς προσήκουσι.
Τέλλις μὲν ἡλικίαν ἐφήβου γεγονὼς φαίνεται. Κλεόβοια δὲ ἔτι παρθένος,
15 ἔχει δὲ ἐν τοῖς γόνασι κιβωτὸν ὁποίας ποιεῖσθαι νομίζουσι Δήμητρι. Ἐς μὲν
δὴ τὸν Τέλλιν τοσοῦτον ἥκουσα ὡς ὁ ποιητὴς Ἀρχίλοχος ἀπόγονος εἴη
τρίτος Τέλλιδος, Κλεόβοιαν δὲ ἐς Θάσον τὰ ὄργια τῆς Δήμητρος ἐνεγκεῖν
πρώτην ἐκ Πάρου φασίν.

4. Ἐπὶ δὲ τοῦ Ἀχέροντος τῇ ὄχθῃ μάλιστα <θέας> ἄξιον. ὅτι ὑπὸ τοῦ
20 Χάρωνος τὴν ναῦν ἀνὴρ οὐ δίκαιος ἐς πατέρα ἀγχόμενός ἐστιν ὑπὸ τοῦ πατρός.
Περὶ πλείστου γὰρ δὴ ἐποιοῦντο οἱ πάλαι γονέας, ὥσπερ ἔστιν ἄλλοις τε τεκμήρασθαι καὶ ἐν Κατάνῃ τοῖς καλουμένοις Εὐσεβέσιν, οἵ, ἡνίκα ἐπέρρει τῇ Κατάνῃ πῦρ τὸ ἐκ τῆς Αἴτνης, χρυσὸν μὲν καὶ ἄργυρον ἐν οὐδενὸς μερίδι ἐποιήσαντο, οἱ δὲ ἔφευγον ὁ μὲν ἀράμενος μητέρα, ὁ δὲ αὐτῶν τὸν πατέρα.
25 προϊόντας δὲ οὐ σὺν ῥαστώνῃ καταλαμβάνει σφᾶς τὸ πῦρ ἐπειγόμενον τῇ φλογί· καὶ — οὐ γὰρ κατετίθεντο οὐδ' οὕτω τοὺς γονέας — διιχῇ σχισθῆναι λέγεται τὸν ῥύακα, καὶ αὐτούς τε τοὺς νεανίσκους, σὺν δὲ αὐτοῖς τοὺς γονέας τὸ πῦρ οὐδέν σφισι λυμηνάμενον παρεξῆλθεν. Οὗτοι μὲν δὴ τιμὰς καὶ ἐς ἐμὲ ἔτι παρὰ Καταναίων ἔχουσιν. — 5. Ἐν δὲ τῇ Πολυγνώτου γραφῇ πλησίον τοῦ ἀνδρός,
30 ὃς τῷ πατρὶ ἐλυμαίνετο καὶ δι' αὐτὸ ἐν Ἅιδου κακὰ ἀναπίμπλησι, τούτου πλησίον ἱερὰ σεσυληκὼς ἀνὴρ ὑπέσχε δίκην· γυνὴ δὲ ἡ κολάζουσα αὐτὸν φάρμακα

---

1. La barque de Charon n'était pas connue d'Homère. La peinture de Polygnote est le premier monument et sa source orphique le premier document où paraisse le nocher infernal. Peinture et poésie ont dû s'en inspirer depuis. Cf. O. Waser, *Charon* (1898) et A. Reinach, *L'obole de Charon* (dans *Revue d'Ethnogr.* 1914).

Citons, entre autres, le portrait de Charon chez Virgile qui s'inspire d'une ἔκφρασις Χάρωνος grecque :

Virgile, *Aen.*, VI, 298-304 :

*Portitor has horrendus aquas et flumina servat*
*Terribili squalore Charon, cui plurima mento*
*Canities inculta jacet : stant lumina flamma,*
*Sordidus ex humeris nodo dependet amictus.*
*Ipse ratem conto subigit velisque ministrat,*
*Et ferruginea subvectat corpora cymba,*
*Iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.*

« Un effrayant receveur de péage veille sur les eaux du fleuve, Charon, dont l'extérieur est repoussant ; abondante et inculte, sa barbe tombe de son menton ; ses yeux fixes brillent d'une flamme immobile ; un manteau grossier est suspendu par un nœud à ses épaules. Il pousse lui-même avec l'aviron et gouverne avec les voiles la barque couleur de rouille dans laquelle il transporte les morts. Il est déjà vieux ; mais, verte et vigoureuse, sa vieillesse est celle d'un dieu. »

2. Ces deux personnages sont là comme une signature du peintre de Thasos. Peut-être Tellis était-il même lié, dans la tradition locale, à Kléoboia. En effet son

2. Polygnote a suivi la *Minyade*, à mon avis, car il s'y trouve ces vers relatifs à Thésée et à Peirithoüs : « Arrivés là, ils ne trouvèrent pas au mouillage la barque que conduisait le vieux nocher Charon[1]. » C'est d'après ces données que Polygnote a peint Charon sous les traits d'un vieillard. — 3. Les personnages montés dans la barque n'appartiennent pas tous à des familles illustres.

Tellis a l'air d'un adolescent ; Kléoboia est encore jeune fille. Elle tient sur ses genoux un coffret du genre de ceux qu'on fait pour Déméter. Tout ce que j'ai pu savoir au sujet de Tellis, c'est que le poète Archiloque descendait de lui à la troisième génération. Kléoboia fut, dit-on, la première qui apporta de Paros à Thasos les mystères de Déméter[2].

4. Sur la rive de l'Achéron, au-dessous de la barque de Charon, il faut remarquer un père étranglant son fils qui s'était conduit injustement envers lui. Les anciens avaient, en effet, le plus grand respect pour leurs parents. On en peut juger, entre autres exemples, par ce qui arriva à Catane à ceux que l'on nomme les Pieux. Dans une éruption de l'Etna, le feu du volcan atteignait déjà Catane. Ces jeunes gens ne songèrent point à sauver leur or ni leur argent, mais, en prenant la fuite, ils chargèrent sur leurs épaules, l'un son père, l'autre sa mère. Comme ils avançaient péniblement, le feu et la flamme les gagnèrent de vitesse ; mais malgré cela ils n'abandonnèrent pas leurs parents. La lave, dit-on, se divisa en deux bras et passa à côté de ces jeunes gens sans faire aucun mal ni à eux ni à leurs parents. De nos jours encore, les Catanéens leur rendent des honneurs[3].

5. Dans le tableau de Polygnote, près de l'homme qui a maltraité son père et qui pour cela subit des peines dans l'Hadès, on en voit un autre puni pour avoir commis des vols sacrilèges. La femme qui le châtie a la science des poisons et sait l'art de faire souffrir les hommes[4].

---

nom et celui de son fils Télésiklès sont en rapport avec τέλος, τελετή, « mystères ». Sur le culte de la *Magna Mater* à Thasos, cf. Ch. Picard, *Mon. Piot*, 1913, p. 49.

Quant à la κιβωτός, c'est la ciste mystique bien connue. Il résulte du texte de Pausanias qu'il y avait d'autres morts dans la barque : mais il ne s'est intéressé qu'aux compatriotes de Polygnote, sans doute seuls désignés nommément.

3. La légende rapportée par Pausanias était très populaire. Le plus ancien des nombreux textes qui s'y réfèrent est de l'orateur Lycurgue, *C. Leocr.*, 95. Les deux frères s'appelaient Amphinomos et Anapias ; Lycurgue connaît déjà l'Εὐσεβῶν χῶρος, théâtre du prodige, qu'on montrait à Catane où ils avaient des statues (Claud. *Carm. min.*, XVII, 41) ; sur les reliefs des bases des colonnes du temple d'Apollon à Cyzique, ils étaient représentés parmi d'autres exemples de piété filiale (cf. *A. P.*, III, 17 et monnaies de Cyzique).

4. C. Robert a conservé à la l. 31 la lecture de certains mss. τὸν συλήσαντα ἱερέα et pense qu'il a dû s'agir d'un prêtre qui aurait dérobé son dieu ; mais le cas est bien difficilement concevable. L'explication par Robert de ce que Pausanias dit de la femme n'est guère plus vraisemblable. Il imagine qu'elle aurait tenu d'une main

ἄλλα τε καὶ ἐς αἰκίαν οἶδεν ἀνθρώπων. — 6. Περισσῶς δὲ ἄρα εὐσεβείᾳ θεῶν ἔτι προσέκειντο οἱ ἄνθρωποι, ὡς Ἀθηναῖοί τε δῆλα ἐποίησαν, ἡνίκα εἷλον Ὀλυμπίου Διὸς ἐν Συρακούσαις ἱερόν, οὔτε κινήσαντες τῶν ἀναθημάτων
35 οὐδὲν τὸν ἱερέα τε τὸν Συρακούσιον φύλακα ἐπ' αὐτοῖς ἐάσαντες· ἐδήλωσε δὲ καὶ ὁ Μῆδος Δᾶτις λόγοις τε οὓς εἶπε πρὸς Δηλίους καὶ τῷ ἔργῳ, ἡνίκα ἐν Φοινίσσῃ νηὶ ἄγαλμα εὑρὼν Ἀπόλλωνος ἀπέδωκεν αὖθις Ταναγραίοις ἐς Δήλιον. Οὕτω μὲν τὸ θεῖον καὶ οἱ πάντες τότε ἦγον ἐν τιμῇ. καὶ ἐπὶ λόγῳ τοιούτῳ τὰ ἐς τὸν συλήσαντα ἱερὰ ἔγραψε Πολύγνωτος.

40 7. Ἔστι δὲ ἀνωτέρω τῶν κατειλεγμένων Εὐρύνομος· δαίμονα εἶναι τῶν ἐν Ἅιδου φασὶν οἱ Δελφῶν ἐξηγηταὶ τὸν Εὐρύνομον, καὶ ὡς τὰς σάρκας περιεσθίει τῶν νεκρῶν, μόνα σφίσιν ἀπολείπων τὰ ὀστᾶ· ἡ δὲ Ὁμήρου ποίησις ἐς Ὀδυσσέα καὶ ἡ Μινυάς τε καλουμένη καὶ οἱ Νόστοι — μνήμη γὰρ δὴ ἐν ταύταις καὶ Ἅιδου καὶ τῶν ἐκεῖ δειμάτων ἐστὶν — ἴσασιν οὐδένα Εὐρύνομον δαίμονα.
45 Τοσοῦτο μέντοι δηλώσω, ὁποῖός τε ὁ Εὐρύνομος καὶ ἐπὶ ποίου γέγραπται τοῦ σχήματος· κυανοῦ τὴν χρόαν μεταξύ ἐστι καὶ μέλανος, ὁποῖαι καὶ τῶν μυιῶν αἱ πρὸς τὰ κρέα εἰσὶ προσιζάνουσαι, τοὺς δὲ ὀδόντας φαίνει, καθεζομένῳ δὲ ὑπέστρωται οἱ δέρμα γυπός. — 8. Ἐφεξῆς δὲ μετὰ τὸν Εὐρύνομον ἥ τε ἐξ Ἀρκαδίας Αὔγη καὶ Ἰφιμέδειά ἐστι· καὶ ἡ μὲν παρὰ Τεύθραντα ἡ Αὔγη

---

un pilon de bois comme les peintres de vases en donnent à Andromaque défendant Astyanax, à des Ménades repoussant des Satyres (cf. Kropatschek, *Arch. Jahrb.*, 1908, p. 82), peut-être de l'autre une coupe : c'est ce qui aurait induit Pausanias à croire qu'elle broyait des poisons comme la femme, également munie d'un pilon, du coffret de Kypsélos (Paus. V, 18, 2). En réalité, il doit s'agir d'une Furie qui imposait pour supplice à ses victimes de boire sans fin un poison qui les tordait de douleurs, comme la Tisiphone de Valerius Flaccus (*Arg.* II, 194 : *...sae vasque dapes et pocula libat, Tormenti genus...*). Ce supplice religieux — boire du poison est bien connu comme ordalie en Grèce — conviendrait particulièrement à un sacrilège.

1. Les faits cités par Pausanias pour expliquer le châtiment de l'*hiérosylie* — Athéniens respectant l'Olympicion au siège de Syracuse (ce qui est conforme à Diodore, XIII, 614 et contradictoire avec Thucydide, IV, 70, et VII, 4 et 57), Datis respectant Délos (d'après Hérodote, VI, 97) et rendant leur Apollon aux Tanagréens (Hér. VI, 118) — permettent de se rendre compte de la façon dont il comprenait le sacrilège flétri par Polygnote. Il était, en effet, très conforme à l'esprit du temps et aux intérêts d'un des sanctuaires les plus riches de la Grèce et qui contenait les statues de Kléobis et de Biton, ces prototypes Argiens des frères de Catane, de montrer aux portes de l'enfer le supplice d'un fils ayant outragé son père et celui d'un voleur d'objets sacrés. Je ne saurais donc accepter l'idée de S. Reinach selon laquelle Pausanias se serait complètement mépris sur le sens de ces deux groupes; ils auraient représenté, le premier une paire de lutteurs, l'autre une femme offrant à boire à un homme (*Cultes, Mythes et Religions*, II, p. 187). Qu'est-ce que de pareils groupes viendraient faire à l'entrée de l'Hadès? — Nous avons conservé dans le texte ὑπὸ τοῦ Χάρωνος, les mss. n'offrant pas de

6. On avait encore une piété singulière envers les dieux. Les Athéniens le firent bien voir lorsqu'après avoir pris le temple de Zeus Olympien à Syracuse, ils ne détournèrent aucune des offrandes et en laissèrent la garde au prêtre syracusain. C'est ce que montra également le Mède Datis, soit par les paroles qu'il adressa aux Déliens, soit en action, lorsqu'ayant trouvé dans un vaisseau phénicien une statue d'Apollon, il la rendit aux Tanagréens pour la replacer à Délion. C'est ainsi que tous les hommes d'alors tenaient en grand honneur les dieux, et telle est la raison pour laquelle Polygnote a figuré ce sacrilège [1].

7. Au-dessus des figures que je viens d'énumérer est Eurynomos. Les exégètes de Delphes assurent que c'est un démon de l'Hadès qui ronge les chairs des cadavres et ne leur laisse que les os. Mais ni Homère dans l'*Odyssée*, ni le poème intitulé la *Minyade* ni celui des *Retours* qui font tous mention de l'Hadès et de ses épouvantes ne connaissent aucun démon appelé Eurynomos. Je me bornerai donc à décrire la forme sous laquelle le peintre l'a représenté. Il a la peau d'un bleu qui tire sur le noir, telles ces mouches qui s'attachent aux viandes ; il montre les dents ; il est assis et, sous ses pieds, est étendue une peau de vautour [2].

8. Immédiatement après Eurynomos, on voit l'Arcadienne Augé et Iphimédeia. La première se rendit auprès de Teuthras en Mysie et fut,

---

variantes ; mais il est probable qu'il aurait fallu ὑπὲρ : l'Achéron que traverse le nocher infernal forme naturellement le bord inférieur du tableau ; sur l'autre rive, par suite *au-dessus*, commence l'Enfer.

2. Le démon Eurynomos n'est connu que par ce passage. Robert et Dieterich ont émis diverses hypothèses sur son nom et sur son caractère. Celui-ci résulte assez clairement du texte : c'est une personnification de la mort en tant qu'elle dévore les chairs et réduit les hommes à l'état de squelettes. Ses fonctions étant celles que remplissent sur les champs de bataille les vautours, les chiens ou les loups (on a proposé d'écrire λυγκός ou κυνός au lieu de γυπός), il était naturel d'en donner la dépouille au démon qui n'est qu'un animal de proie anthropomorphisé ; il était tout aussi indiqué de lui donner la couleur des mouches à viande. Ce bleu vert est, d'ailleurs, la couleur que les Égyptiens prêtaient aux morts et à leur dieu Osiris. Que la peinture contemporaine de Polygnote donnait aux cadavres ou aux spectres une teinte noirâtre, c'est ce qui paraît résulter de la « vieille peinture » que Pausanias dit avoir vue et qui se rapporte à une aventure qui eut lieu en Grande Grèce vers 460 (Paus. VI, 6, 11. Cf. E. Païs, *Ricerche sull'Italia antica*, 1908, p. 43) : « Il y avait un jeune homme représentant Sybaris, le fleuve Kalabros et la source Lyka, en outre un héroon et la ville de Témésa ; au milieu d'eux se trouvait le spectre qu'Euthymos expulsa, spectre d'une teinte noire affreuse ; tout lui donnait un aspect horrible, et il portait pour vêtement une peau de loup. L'inscription de la peinture lui donnait le nom de Lykas ». (Le nom est peut-être Alybas ; c'est celui que donne Suidas, tandis que Strabon attribue à ce compagnon d'Ulysse mort à Témésa le nom de Politès.) Peut-être Eurynomos était-il aussi couvert de petits cercles centrés qui figurent sans doute des pustules de lèpre comme les démons Diké et Adikia sur un vase de l'Italie du Sud (*ap.* Roscher, I, p. 1019).

ἀφίκετο ἐς Μυσίαν, καὶ γυναικῶν ὁπόσαις ἐς τὸ αὐτὸ Ἡρακλέα ἀφικέσθαι λέγουσι, μάλιστα δὴ παῖδα ἐοικότα ἔτεκε τῷ πατρί· τῇ δ' Ἰφιμεδείᾳ γέρα δέδοται μεγάλα ὑπὸ τῶν ἐν Μυλάσοις Καρῶν.

29. — 1. Τῶν δὲ ἤδη μοι κατειλεγμένων εἰσὶν ἀνώτεροι τούτων ἱερεῖα [καὶ] οἱ ἑταῖροι τοῦ Ὀδυσσέως Περιμήδης καὶ Εὐρύλοχος φέροντες· τὰ δέ ἐστι μέλανες κριοὶ τὰ ἱερεῖα. Μετὰ δὲ αὐτοὺς ἀνήρ ἐστι καθήμενος, ἐπίγραμμα δὲ Ὄκνον εἶναι λέγει τὸν ἄνθρωπον· πεποίηται μὲν πλέκων σχοινίον, παρέστηκε δὲ θήλεια ὄνος ἐπεσθίουσα τὸ πεπλεγμένον ἀεὶ τοῦ σχοινίου. Τοῦτον εἶναι τὸν Ὄκνον φίλεργόν φασιν ἄνθρωπον, γυναῖκα δὲ ἔχειν δαπανηράν· καὶ ὁπόσα συλλέξαιτο ἐργαζόμενος, οὐ πολὺ δὴ ὕστερον ὑπὸ ἐκείνης ἀνήλωτο.

2. Τὰ οὖν ἐς τοῦ Ὄκνου τὴν γυναῖκα ἐθέλουσιν αἰνίξασθαι τὸν Πολύγνωτον. Οἶδα δὲ καὶ ὑπὸ Ἰώνων, ὁπότε ἴδοιέν τινα πονοῦντα ἐπὶ οὐδενὶ ὄνησιν φέροντι, ὑπὸ τούτων εἰρημένον ὡς ὁ ἀνὴρ οὗτος συνάγει τοῦ Ὄκνου τὴν θώμιγγα. Ὄκνον δ' οὖν καὶ μάντεων οἱ ὁρῶντες τοὺς οἰωνοὺς καλοῦσί τινα ὄρνιθα· καὶ ἔστιν οὗτος ὁ ὄκνος μέγιστος μὲν καὶ κάλλιστος ἐρωδιῶν, εἰ δὲ

---

1. Robert a proposé d'admettre que Pausanias aurait lu **ΑΥΓΗ** pour **ΛΗΔΗ**, Iphimédeia étant associée à Léda dans l'*Odyssée* XI, 298 et 305) ; les deux héroïnes s'associent aussi en tant qu'ayant eu toutes deux des jumeaux de leurs amants divins, Léda les Dioscures de Zeus, Iphimédeia les Aloades de Poséidon. On peut ajouter que l'intérêt particulier que Pausanias porte aux traditions des Grecs d'Asie devait l'incliner à retrouver Augé, la mère de Téléphos, le héros des Mysiens, ainsi qu'Iphimédéia, assimilée par les Grecs à une des déesses indigènes de la Carie, sans doute cette parèdre du Zénoposéidon carien que les Grecs appelaient aussi Hémithéa.

2. Ces deux personnages jouent le même rôle dans l'*Odyssée*, XI, 23 : « Là Périmédès et Eurylochos tenaient les victimes. » Ils devaient être figurés sur une ligne de terrain au sommet de l'extrémité gauche du tableau, puisque, chez Homère, le sang de ces béliers, versé dans un trou, est censé évoquer les morts.

3. Oknos et son âne était un des épisodes les plus célèbres du tableau de Polygnote. Le personnage était devenu héros de dicton et masque de comédie (Pollux, IV, 144). Déjà, Kratinos, au temps de Périclès, en parlant de « l'homme occupé à tresser une corde » dans l'Hadès avec l'âne qui dévore ce qu'il a tressé ἐν Ἅιδου τινὰ σχοινίον πλέκοντα, ὄνου δὲ τὸ πλεκόμενον ἀπεσθίοντα, Krat. fr. 348 Kock *ex* Photius et Suidas, s. : ὄνου πόκαι, et Zenob. V, 38), pensait sans doute au tableau de Polygnote. L'expression « tresser la corde d'Oknos » avait dès lors passé en proverbe ; Aristophane y fait allusion en 405 (*Ranae*, 188 et Properce le fait passer en latin (V, 3, 19 : *occidat, immerita qui carpsit ab arbore vallum et struxit querulas rauca per ossa tubas, dignior obliquo funem qui torqueat Ocno, aeternusque tuam pascat, aselle, famem*). Plutarque devait avoir le tableau de Polygnote à l'esprit quand il parle de « la peinture du tresseur de corde dans l'Hadès qui laisse un âne paissant auprès de lui avaler à mesure ce qu'il a tressé » (*De tranq. an.* : 14, p. 473 C : ὁ ἐν Ἅιδου ζωγραφούμενος σχοινοστροφος ὄνῳ τινὶ παρίησιν ἐπιδοσκομένῳ καταναλίσκειν τὸ πλεκόμενον). Le sujet fut repris par le peintre

dit-on, de toutes les femmes dont Héraklès eut la compagnie, celle qui enfanta le fils le plus semblable à son père. Quant à Iphimédeia, les Cariens de Mylasa lui rendent de grands honneurs [1].

**29**, 1. Un peu plus haut que les personnages énumérés ci-dessus, on voit Périmédès et Eurylochos, les compagnons d'Ulysse, portant des victimes [2]. Ces victimes sont des béliers noirs. Suit un homme assis que l'inscription dit être Oknos. Il est représenté tressant une corde de jonc. A côté se tient une ânesse qui dévore furtivement la corde à mesure qu'elle est tressée. Cet Oknos, raconte-t-on, était un homme laborieux affligé d'une femme dépensière ; tout ce qu'il amassait par son travail était bientôt dissipé par elle. — 2. On veut donc que Polygnote ait fait allusion à la femme d'Oknos. Je sais que les Ioniens quand ils voient quelqu'un se livrer à un travail inutile disent que cet homme tresse la corde d'Oknos. Le même nom d'oknos est donné par les augures qui tirent des oiseaux leurs présages à une espèce d'oiseau ; cet oknos est le plus grand et le plus beau des hérons ; c'est en même temps un des oiseaux les plus rares [3].

---

Sokratès élève de Pausias (**334**). La dizaine de figurations que nous avons de cette scène (voir l'art. *Oknos* dans le *Lexikon* de Roscher) doivent s'inspirer de l'une ou l'autre de ces deux peintures célèbres. Deux fresques romaines peuvent nous indiquer par où elles devaient différer. Dans le Columbarium de la Vigna Campana, Oknos est figuré comme un vieillard barbu, tête nue, le corps bien enveloppé ; accroupi, un genou en terre, contre un tertre, il tient d'une main, par le milieu, une corde dont un âne, paissant *devant* lui, happe l'autre bout (fig. dans Roscher, *op. cit.*, p. 824 ; cf. une peinture semblable au Columbarium de la Villa Pamfili, Jahn, *Ber. Sächs. Akad.*, 1856, p. 245 ; *Bayr. Akad.*, VIII, 2). Dans une peinture trouvée à Ostie qui peut remonter au Ier s., on voit Oknos imberbe, les cheveux bruns découverts (ailleurs la tête est couverte d'un bonnet phrygien), le corps à demi nu drapé dans un manteau ; assis sur une roche, il tient des deux mains sur les genoux un bout d'une corde dont une ânesse noire *derrière* lui dévore l'autre bout (cf. Helbig-Reisch, II, n. 1237 ; Benndorf, *Die antike Bildw. d. Lateran*, n. 590). C'est la première peinture plutôt qui doit dériver de celle de Polygnote.

Il faut encore citer une troisième figuration d'Oknos et de son âne. Elle se trouve sur un lécythe à f. n. du début du Ve s. où des scènes de l'enfer sont représentées de façon caricaturale. Oknos est assis ; devant lui des lignes parallèles ; derrière lui un âne qui paraît tombé sur les genoux ; un personnage le tire par la queue (S. Reinach, *Rép. vases*, I, 408, 2 ; *Dict. des Ant.*, fig. 4050). On a vu dans les traits parallèles des fagots, en rapprochant cette figuration des conseils qu'Apulée fait donner à Psyché qui se dispose à descendre aux enfers : « Après avoir achevé une bonne partie du chemin vers le pays des morts, tu rencontreras un âne boiteux avec un conducteur boiteux également » (*Met.*, VI, 18). On pourrait également penser à des flûtes faites d'osselets d'après les vers cités plus haut de Properce.

Quoi qu'il en soit, ce qui semble certain c'est que : « Tresser la corde d'Oknos » était un proverbe courant en Ionie et à Athènes au temps de Polygnote pour désigner un travail inutile et qui n'en finit pas. L'idée de représenter un pareil labeur

65 ἄλλος τις ὀρνίθων σπάνιος ἐστι καὶ οὗτος. — 3. Γέγραπται δὲ καὶ Τιτυὸς οὐ κολαζόμενος ἔτι, ἀλλὰ ὑπὸ τοῦ συνεχοῦς τῆς τιμωρίας ἐς ἅπαν ἐξανηλωμένος, ἀμυδρὸν καὶ οὐδὲ ὁλόκληρον εἰδωλον.

Ἐπιόντι δὲ ἐφεξῆς τὰ ἐν τῇ γραφῇ, ἔστιν ἐγγυτάτω τοῦ στρέφοντος τὸ καλώδιον Ἀριάδνη· κάθηται μὲν ἐπὶ πέτρας, ὁρᾷ δὲ ἐς τὴν ἀδελφὴν Φαίδραν,
70 τό τε ἄλλο αἰωρουμένην σῶμα ἐν σειρᾷ καὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἑκατέρωθεν τῆς σειρᾶς ἐχομένην· παρεῖχε δὲ τὸ σχῆμα καίπερ ἐς τὸ εὐπρεπέστερον πεποιημένον συμβάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευτήν. — 4. Τὴν δὲ

---

par un animal mangeant une corde qu'un homme tresse interminablement est si naturelle qu'on la retrouve dans les fables hindoues (cf. la note de Frazer, *ad loc.* et R. Basset, *Rev. Trad. Populaires*, 1912, p. 473) ; le conte devenait plus piquant si l'animal qui défaisait ainsi le travail de l'homme était celui qui passait pour le plus paresseux de tous. Ce que l'âne d'Oknos pouvait symboliser aux enfers résulte de ces considérations ainsi que de son association avec les Danaïdes (association qu'on retrouve sur le tableau de Polygnote (cf. p. 129, n. 3) comme sur tous les monuments cités) : cette association suggère qu'Oknos figurait, comme les Danaïdes, dans l'Enfer orphique.

On comprend que, pour l'Ionien actif et industrieux, rien n'ait paru plus pénible et plus sot qu'un travail continu sans but et sans fin. Polygnote, et la peinture ionienne sans doute avant lui, ont fait entrer dans leur Hadès ce conte populaire dont la signification était transparente et qui devait jeter au milieu des supplices infernaux une note piquante. Mais ce n'est pas un simple sujet de genre introduit comme remplissage ainsi que le veut S. Reinach, *op. cit.*, p. 192. De son hypothèse on retiendra seulement que le nom d'ΟΚΝΟΣ, inscrit au-dessus du groupe, a pu, dans la pensée de Polygnote, être moins le nom personnel du tresseur qu'une devise de toute la scène, ὄκνος répondant à *tarditas*, à la fois opiniâtreté et paresse. L'oiseau ὄκνος que Pausanias a fait intervenir dans son explication — manifestement d'après une source écrite — est mis en rapport avec notre conte par la fable que rapporte Elien (*H. An.*, V, 36) d'un esclave nommé Oknos qui, à cause de sa paresse, fut métamorphosé en l'oiseau de ce nom dit généralement ἀστερίας, c'est une sorte de héron, qui doit paraître, en effet, le plus paresseux des volatiles. L'interprétation d'après laquelle l'ânesse désignerait la femme d'Oknos est tout à fait dans l'esprit des « fabliaux » ioniens.

1. Nous avons écrit οὐ κολαζόμενος ἔτι que donnent tous les ms. sauf *La* où on lit ὁ au lieu d'οὐ. Robert veut suivre cet unique ms. en intercalant après γηγενής. Il a pensé à la description homérique du supplice de Tityos : « Je vis Tityos, fils de l'illustre Terre, étendu sur le sol dont il couvre neuf plèthres. Deux vautours attachés à ses flancs déchirent ses entrailles et lui dévorent le foie » XI, 576-9 vers que Virgile a paraphrasés : *Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum, Cernere erat, per totà novem cui jugera corpus Porrigitur, rostroque immanis vultur obunco Immortale jecur tondens fecundaque poenis Viscera...* (*Aen.*, VI, 595-8).

Des deux données de cette description, l'une n'a certainement pas été adoptée

3. Le peintre a représenté également Tityos ; son châtiment est suspendu, mais les tortures prolongées l'ont réduit à rien ; ce n'est plus qu'un spectre indistinct et qui n'est même pas entier [1].

En continuant à parcourir le tableau, on voit Ariane tout près de l'homme qui tord le câble. Elle est assise sur un rocher et regarde sa sœur Phèdre ; celle-ci se balance sur une corde à laquelle elle se tient des deux mains. L'attitude suggère, sous une forme très gracieuse, la manière dont Phèdre périt [2].

4. Pour ce qui est d'Ariane, Dionysos l'ayant rencontrée par aven-

---

par Polygnote : si l'on admet la lecture de Robert le supplice est censé avoir pris fin ; avec la nôtre, il est suspendu ; et il fallait qu'il fût suspendu parfois pour que le foie de Tityos ait le temps de renaître. Ce n'est d'ailleurs pas cette considération logique qui a dû décider Polygnote à ne pas représenter les vautours attachés à leur proie, mais le désir, constant dans son œuvre, d'atténuer les horreurs de l'Hadès. Avait-il suivi l'autre donnée et représenté Tityos gisant à terre ? On le voit attaché à terre par les quatre membres et un vautour sur la poitrine dans une des « peintures odysséennes » de l'Esquilin, (Helbig-Reisch, I, p. 365.) Robert a soutenu qu'οὐκ ὁλόκληρον signifiait ici, comme dans la description de Boutès (cf. p. 165, n. **153**), que Polygnote avait dissimulé en partie son personnage derrière un rocher, ici pour ne pas s'encombrer de sa taille gigantesque, et P. Girard (*op. cit.*, p. 176) a proposé de l'imaginer d'après un Niobide d'un vase à f. n. qui gît la face contre un rocher qui le cache en partie. Mais il y aurait sans doute en ce cas dans Pausanias quelque indication précise relative à la position de Tityos, et l'on peut aisément expliquer, sans recourir à cette hypothèse, les termes dont il se sert. Les tortures ont réduit Tityos à l'état de spectre et cet état est caractérisé par les deux épithètes très exactes que Pausanias emploie : il est peint d'une teinte grise uniforme, ἀμυδρόν, et sa forme est réduite à un contour indistinct où le détail des membres n'est pas indiqué, οὐκ ὁλόκληρον (sur les représentations des ombres, spectres et squelettes, cf G. Treu, *De ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus*, Berlin, 1874). J'incline à croire que Tityos avait une grandeur surhumaine, d'abord parce que la tradition en faisait un géant, puis parce que comme on l'a vu p. 108, note Polygnote paraît lui avoir réservé deux registres. En ce cas, il devait être figuré attaché sur une hauteur : elle exprimait clairement sa taille gigantesque et formait le pendant de la montagne de Sisyphe à l'autre bout du tableau.

2. Ulysse voit ensemble Prokris, Phèdre et Ariane dans l'Hadès (XI, 321) ; Énée ne parle que de Phèdre et de Prokris (VI, 445). Polygnote suit la version homérique où Ariane est tuée par Artémis au moment où elle va quitter la Crète avec Thésée ; pour Phèdre, il suit sans doute une version athénienne où Phèdre se pendait. C'est, en effet, certainement, une allusion à cette fin que le peintre a voulu exprimer en montrant Phèdre se balançant sur une corde tenue des deux mains : c'est ainsi qu'à la fête dionysiaque des *Aiôra*, à Athènes, les poupées qu'on balançait étaient censées commémorer la pendaison d'Érigoné.

Ἀριάδνην ἢ κατά τινα ἐπιτυχὼν δαίμονα ἢ καὶ ἐπίτηδες αὐτὴν λοχήσας ἀφείλετο Θησέα ἐπιπλεύσας Διόνυσος στόλῳ μείζονι, οὐκ ἄλλος κατὰ ἐμὴν δόξαν.
75 ἀλλὰ ὁ πρῶτος μὲν ἐλάσας ἐπὶ Ἰνδοὺς στρατείᾳ, πρῶτος δὲ Εὐφράτην γεφυρώσας ποταμόν· Ζεύγμά τε ὠνομάσθη πόλις καθ' ὅ τι ἐξεύχθη τῆς χώρας ὁ Εὐφράτης, καὶ ἔστιν ἐνταῦθα ὁ κάλως καὶ ἐς ἡμᾶς ἐν ᾧ τὸν ποταμὸν ἔζευξεν, ἀμπελίνοις ὁμοῦ πεπλεγμένος καὶ κισσοῦ κλήμασι. — 5. Τὰ μὲν δὴ ἐς Διόνυσον πολλὰ ὑπό τε Ἑλλήνων λεγόμενα καὶ ὑπὸ Αἰγυπτίων ἐστίν· ὑπὸ δὲ
80 τὴν Φαίδραν ἐστὶν ἀνακεκλιμένη Χλῶρις ἐπὶ τῇς Θυίας γόνασιν. Οὐχ ἁμαρτήσεται μὲν δὴ οὐδὲ ὅστις φησὶ φιλίαν εἶναι ἐς ἀλλήλας, ἡνίκα ἔτυχον αἱ γυναῖκες ζῶσαι· ἦσαν γὰρ δὴ ἡ μὲν ἐξ Ὀρχομενοῦ τοῦ ἐν Βοιωτίᾳ ἡ Χλῶρις, ἡ δὲ <Κασταλίου θυγάτηρ ἀπὸ τοῦ Παρνασσοῦ.> Εἶπον δ' ἂν καὶ ἄλλοι τὸν ἐς αὐτὰς λόγον, τῇ μὲν συγγενέσθαι Ποσειδῶνα τῇ Θυίᾳ, Χλῶριν δὲ
85 Ποσειδῶνος παιδὶ Νηλεῖ συνοικῆσαι. — 6. Παρὰ δὲ τὴν Θυίαν Πρόκρις τε ἕστηκεν ἡ Ἐρεχθέως καὶ μετ' αὐτὴν Κλυμένη· ἐπιστρέφει δὲ αὐτῇ τὰ νῶτα ἡ Κλυμένη. Ἔστι δὲ πεποιημένα ἐν Νόστοις Μινύου μὲν τὴν Κλυμένην θυγατέρα εἶναι, γήμασθαι δὲ αὐτὴν Κεφάλῳ τῷ Δηίονος καὶ γενέσθαι σφίσιν Ἴφικλον παῖδα. Τὰ δὲ ἐς τὴν Πρόκριν καὶ οἱ πάντες ᾄδουσιν, ὡς προτέρα Κεφάλῳ
90 ἡ Κλυμένη συνῴκησε καὶ ὃν τρόπον ἐτελεύτησεν ὑπὸ τοῦ ἀνδρός. — 7. Ἐσωτέρω δὲ τῆς Κλυμένης Μεγάραν τὴν ἐκ Θηβῶν ὄψει· ταύτην γυναῖκα ἔσχεν Ἡρακλῆς τὴν Μεγάραν καὶ ἀπεπέμψατο ἀνὰ χρόνον, ἅτε παίδων τε ἐστερημένος τῶν ἐξ αὐτῆς καὶ αὐτὴν ἡγούμενος οὐκ ἐπὶ ἀμείνονι τῷ δαίμονι <γῆμαι>.

95 Γυναικῶν <δὲ> τῶν κατειλεγμένων ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἥ τε Σαλμωνέως θυγάτηρ ἐστὶν ἐπὶ πέτρας καθεζομένη καὶ Ἐριφύλη παρ' αὐτὴν [ἐστιν] ἑστῶσα, διὰ μὲν τοῦ χιτῶνος ἀνέχουσα ἄκρους παρὰ τὸν τράχηλον τοὺς δακτύλους, τοῦ χιτῶνος δὲ ἐν τοῖς κοίλοις εἰκάσεις τῶν χειρῶν <τῇ ἑτέρᾳ> ἐκείνον τὸν ὅρμον αὐτὴν ἔχειν. — 8. Ὑπὲρ δὲ τὴν Ἐριφύλην ἔγραψεν Ἐλπήνορά τε καὶ
100 Ὀδυσσέα ὀκλάζοντα ἐπὶ τοῖς ποσίν, ἔχοντα ὑπὲρ τοῦ βόθρου τὸ ξίφος· καὶ ὁ μάντις Τειρεσίας πρόεισιν ἐπὶ τὸν βόθρον. Μετὰ δὲ τὸν Τειρεσίαν ἐπὶ πέτρας

---

1. Les légendes auxquelles Pausanias fait allusion sont toutes postérieures à Alexandre et n'ont donc pu influencer Polygnote. C'est à cette époque que Dionysos fut identifié à Osiris.

2. Des cinq héroïnes groupées ici par Polygnote — Chlôris appuyée sur les genoux de Thyia, puis, debout, Prokris et Klyméné qui lui tourne le dos, enfin Mégara, — l'Odyssée nomme Chlôris entre Épikasté et Léda, Prokris avec Phèdre et Ariane, Klyméné avec Maira et Ériphyle, Mégara avant Epikasté. On voit à quel point le peintre s'est affranchi de la tradition homérique. C'est comme hommage envers les Delphiens qu'il a ajouté Thyia, l'éponyme des Thyiades delphiques dont Pausanias a raconté l'histoire, X, 6, 4. Ces cinq héroïnes sont célèbres pour diverses sortes d'amour malheureux. Cf. les cinq amoureuses coupables de la peinture de Tor Marancia, Myrrha, Scylla, Kanaké, Pasiphaé,

ture, ou l'ayant guettée à dessein, l'enleva à Thésée qu'il assaillit avec des forces navales supérieures. Ce Dionysos, à mon avis, n'est autre que celui qui, le premier, conduisit une armée contre les Indiens et le premier jeta un pont sur l'Euphrate. On a nommé Zeugma (joug) la ville qui fut bâtie à l'endroit de la contrée où l'Euphrate reçut le pont, et, de nos jours encore, on y conserve le câble dont il se servit pour relier les deux rives. Il est tressé de sarments et de rameaux de lierre.

5. Voilà une des innombrables légendes relatives à Dionysos que racontent les Grecs et les Égyptiens [1].

Au-dessous de Phèdre est Chlôris appuyée sur les genoux de Thyia. On ne risque pas de se tromper en affirmant que, de leur vivant, ces femmes étaient étroitement liées. L'une, Chlôris, était d'Orchomène en Béotie ; l'autre < fille de Kastalios, du Parnasse >. On raconte à leur sujet que Poséidon s'unit à Thyia et que Chlôris épousa Nélée, fils de Poséidon. — 6. A côté de Thyia est debout Prokris, fille d'Erechthée, et, après elle, Klyméné, qui lui tourne le dos.

On lit dans le poème des *Retours* que Klyméné était fille de Minyas, qu'elle fut mariée à Képhalos, fils de Deïon, et que de ce mariage naquit un fils, Iphiklos. Quant à Prokris, tous les poètes répètent qu'elle fut mariée à Képhalos avant Klyméné et de quelle manière elle fut tuée par son mari.

7. Sur un plan plus éloigné que Klyméné, vous verrez Mégara de Thèbes. Héraklès l'avait épousée, mais, au bout d'un certain temps, il la répudia, parce qu'il perdit les enfants qu'il avait eus d'elle, et qu'il croyait l'avoir prise pour femme sous de mauvais auspices [2].

Au-dessus de la tête des femmes que j'ai énumérées, est la fille de Salmoneus assise sur un rocher ; auprès d'elle est debout Eriphylé ; elle tend le bout des doigts à travers sa tunique près de son cou et donne ainsi à entendre qu'elle tient le fameux collier caché sous les plis du vêtement [3].

8. Après Eriphylé, le peintre a représenté Elpénor avec Ulysse qui fléchit le jarret et tient son épée au-dessus de la fosse.

Le devin Teirésias s'avance vers la fosse. Derrière Teirésias, sur un

---

Phèdre : Nogara, *Pitture murali*, pl. 33-37). Les mss. donnent tous en tête ὑπὸ δὲ τὴν Φαίδραν, mais, comme Phèdre est placée expressément sur le même plan qu'Oknos, il me paraît certain qu'il faut entendre ὑπὲρ.

3. Tyrô, la fille de Salmoneus, assise sur un rocher, et Eriphylé, la femme d'Amphiaraos, sont également groupées dans l'*Odyssée*, XI, 325-6, qui connaît déjà l'histoire du collier par lequel Polynice séduit Ériphylé. J. Six a publié, *AM.*, 1894, p. 335, et Frazer a reproduit *ad loc.*, une statuette de femme formant support d'un miroir corinthien où les deux mains sont engagées sous la retombée du chiton et semblent jouer avec un objet placé sur la gorge sous la draperie. C'est d'après cette statuette qu'il faudrait se représenter le geste d'Ériphylé.

ἡ Ὀδυσσέως μήτηρ Ἀντίκλειά ἐστιν· ὁ δὲ Ἐλπήνωρ ἀμπέχεται φορμὸν ἀντὶ ἐσθῆτος, σύνηθες τοῖς ναύταις φόρημα. — 9. Κατωτέρω δὲ τοῦ Ὀδυσσέως ἐπὶ θρόνων καθεζόμενοι Θησεὺς μὲν τὰ ξίφη τό τε Πειρίθου καὶ τὸ ἑαυτοῦ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχει, ὁ δὲ ἐς τὰ ξίφη βλέπων ἐστὶν ὁ Πειρίθους· εἰκάσαις ἂν ἄχθεσθαι τοῖς ξίφεσιν αὐτὸν ὡς ἀχρείοις καὶ ὄρελός σφισιν οὐ γεγενημένοις ἐς τὰ τολμήματα. Πανύασσις δὲ ἐποίησεν ὡς Θησεὺς καὶ Πειρίθους ἐπὶ τῶν θρόνων παράσχοιντο σχῆμα οὐ κατὰ δεσμώτας, προσφύεσθαι δὲ ἀπὸ τοῦ χρωτὸς ἀντὶ δεσμῶν σφισιν ἕφη τὴν πέτραν. — 10. Θησέως δὲ καὶ Πειρίθου τὴν λεγομένην φιλίαν ἐν ἀμφοτέραις ἐδήλωσεν Ὅμηρος ταῖς ποιήσεσι, καὶ Ὀδυσσεὺς μὲν πρὸς Φαίακας λέγων ἐστὶ·

καί νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας οὓς ἔθελόν περ,
Θησέα Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα·

πεποίηται δὲ αὐτῷ καὶ ἐν Ἰλιάδι ὁ Νέστωρ ἄλλα τε ἐπὶ Ἀγαμέμνονος καὶ Ἀχιλλέως νουθεσίᾳ καὶ ἔπη τάδε εἰρηκώς·

οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι
οἷον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε ποιμένα λαῶν
Καινέα τ' Ἐξάδιόν τε καὶ ἀντίθεον Πολύφημον
Θησέα τ' Αἰγείδην ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν.

30. — 1. Ἐφεξῆς δὲ τὰς Πανδάρεω θυγατέρας ἔγραψεν ὁ Πολύγνωτος. Ὁμήρῳ δὲ ἐν Πηνελόπης λόγοις ἐστὶν ὡς ἀποθάνοιεν μὲν ταῖς παρθένοις οἱ γεινάμενοι κατὰ μήνιμα ἐκ θεῶν, αὐτὰς δὲ ὀρφανὰς τραφῆναι μὲν ὑπὸ Ἀφροδίτης, λαβεῖν δὲ καὶ παρ' ἄλλων θεῶν, Ἥρας μὲν φρονεῖν τε ἱκανὰς εἶναι καὶ εἶδος καλάς, μῆκος δὲ τοῦ σώματος Ἄρτεμίν φησιν αὐταῖς δωρήσασθαι, ἔργα δὲ γυναιξὶν ἁρμόζοντα ὑπὸ Ἀθηνᾶς διδαχθῆναι. — 2. Ἀφροδίτην μὲν οὖν ἐς οὐρανὸν ἀνέρχεσθαι, παρὰ Διὸς γάμον εὐδαίμονα ἐθέλουσάν ταῖς παισὶν εὕρασθαι, τὰς δὲ ἀπούσης ἐκείνης ἁρπασθῆναί τε ὑπὸ Ἁρπυιῶν καὶ Ἐρινυσιν ὑπ' αὐτῶν δοθῆναι. Τάδε μέν ἐστιν ἐς αὐτὰς Ὁμήρῳ πεποιημένα, Πολύγνωτος δὲ κόρας τε ἐστεφανωμένας ἄνθεσι καὶ παιζούσας ἔγραψεν ἀστραγάλοις, ὄνομα δὲ

---

1. Cette scène est empruntée à l'*Odyssée*, XI, 34-85. Après avoir versé le sang des béliers dans le *bothros*, Ulysse se penche au-dessus, l'épée à la main ; d'abord apparaît le devin Teirésias, puis Elpénor, le compagnon d'Ulysse qui a trouvé la mort en tombant du toit de la maison de Circé, enfin, Antikléia, sa mère. Sur les peintures de vases Ulysse était généralement représenté assis devant la fosse entre ses deux compagnons (cf. Roscher, *s. v. Odysseus*, p. 671) ; dans les peintures odysséennes de l'Esquilin (cf. p. 108, n. 1), il se tenait devant eux tandis qu'ils emportaient le bélier ; c'est ainsi qu'il devait en être dans le tableau de Polygnote.

2. Thésée et Peirithoüs étaient donc figurés assis sur des sièges face à face,

rocher, est la mère d'Ulysse, Antikleia. Elpénor a, en guise de vêtement, une saie telle qu'en portent les matelots [1].

9. Plus bas qu'Ulysse, on voit assis sur des sièges Thésée et Peirithoüs ; Thésée tient dans chaque main une épée, celle de Peirithoüs et la sienne. Peirithoüs jette les yeux sur ces armes et semble fâché qu'elles ne lui aient été d'aucun secours dans son entreprise audacieuse. Panyassis a dit dans ses vers que Thésée et Peirithoüs n'avaient pas l'air d'être enchaînés sur leurs sièges, mais, à l'entendre, leur peau serait adhérente au roc, rendant les liens inutiles. Homère a parlé dans ses deux poèmes de l'amitié proverbiale de Thésée et de Peirithoüs. C'est ainsi qu'Ulysse dit aux Phéaciens (*Od.*, XI, 630-31) :

« Peut-être aurais-je vu encore ce que je désirais voir, Thésée et Peirithoüs nobles enfants des dieux [2]. » Et, dans l'*Iliade* I, 262-5, dans les conseils que donne Nestor à Agamemnon, figurent ces propos :

« Je n'ai jamais vu et ne reverrai jamais d'hommes tels que Peirithoüs et Dryas, pasteur des peuples, Kaineus, Exadios, Polyphème égal aux dieux et Thésée, fils d'Égée, semblable aux immortels » [3].

**30**, 1. Ensuite Polygnote a peint les filles de Pandaréos. Dans Homère (*Od.* XX, 66 et 78), Pénélope dit que les parents de ces jeunes filles périrent par le courroux des dieux ; qu'elles-mêmes, restées orphelines, furent élevées par Aphrodite et reçurent des autres divinités divers présents. Héra leur donna la sagesse et la beauté ; Artémis y joignit une stature élevée et Athéna leur enseigna les ouvrages qui conviennent aux femmes. — 2. Aphrodite monta au ciel pour obtenir de Zeus un heureux hymen pour ses pupilles ; mais, pendant son absence, elles furent enlevées par les Harpyies qui les remirent aux Erinyes.

Voilà ce qu'on lit dans Homère. Polygnote a peint ces jeunes filles couronnées de fleurs et jouant aux astragales ; il les a nommées Kameirô et Klytia. Il faut savoir que Pandaréos leur père était de Milétos, en Crète, qu'il fut complice du vol commis par Tantale et prit part au stratagème

---

Thésée tenant leurs deux épées inutiles. Cette représentation se rapportait à un vieux type dont on retrouve les éléments sur des vases peints (cf. Petersen, *Arch. Zt.*, 1877, 119 et les art. *Peirithoos* et *Theseus* du Roscher). On paraît l'avoir expliqué de bonne heure — peut-être dans les *Minyas* orphiques, source commune de Panyassis et de Polygnote — par la fable du « siège d'oubli ». S'y étant assis par mégarde aux Enfers, les deux amis s'y trouvèrent fixés par une force irrésistible. Si l'on a inventé que leur peau adhérait au roc, c'est pour expliquer que, bien que dépourvus de liens, ils restent assis dans l'Hadès. D'où le vers de Virgile, VI, 617 : *sedet aeternumque sedebit Infelix Theseus.*

3. On sait que ces vers — 265 se retrouve textuellement dans Hésiode, *Scut. Herc.*, 182 — passent pour une interpolation attique.

130 αὐταῖς Καμειρώ τε καὶ Κλυτίη. Τὸν δὲ Πανδάρεων Μιλήσιόν τε ἐκ Μιλήτου τῆς Κρητικῆς ὄντα ἴστω τις καὶ ἀδικήματος ἐς τὴν κλοπὴν Ταντάλῳ καὶ τοῦ ἐπὶ τῷ ὅρκῳ μετασχόντα σοφίσματος. — 3. Μετὰ δὲ τοῦ Πανδάρεω τὰς κόρας Ἀντίλοχος τὸν μὲν ἕτερον ἐπὶ πέτρας τῶν ποδῶν, τὸ δὲ πρόσωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἐπὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχων ἐστίν. Ἀγαμέμνων δὲ μετὰ τὸν
135 Ἀντίλοχον σκήπτρῳ τε ὑπὸ τὴν ἀριστερὰν μασχάλην ἐρειδόμενος καὶ ταῖς χερσὶν ἐπανέχων ῥάβδον· Πρωτεσίλαος δὲ πρὸς Ἀχιλλέα ἀφορᾷ καθεζόμενος· καὶ ὁ Πρωτεσίλαος <τοιοῦτον> παρέχεται σχῆμα. ὑπὲρ δὲ τὸν Ἀχιλλέα Πάτροκλός ἐστιν ἑστηκώς. Οὗτοι πλὴν τοῦ Ἀγαμέμνονος οὐκ ἔχουσι γένεια οἱ ἄλλοι.

140 4. Γέγραπται δὲ ὑπὲρ αὐτοὺς Φῶκός τε ἡλικίαν μειράκιον καὶ Ἰασεὺς γενείων μὲν εὖ ἔχων, δακτύλιον δὲ ἐκ τῆς ἀριστερᾶς τοῦ Φώκου περιαιρούμενος χειρὸς ἐπὶ τοιῷδέ ἐστι λόγῳ. Φώκῳ τῷ Λίακοῦ διαβάντι ἐξ Αἰγίνης ἐς τὴν νῦν καλουμένην Φωκίδα, καὶ ἀνθρώπων τε ἀρχὴν τῶν ἐν τῇ ἠπείρῳ ταύτῃ κτήσασθαι καὶ αὐτῷ θέλοντι ἐνταῦθα οἰκῆσαι, ἀρίκετο, ἐπὶ πλεῖστον ὁ
145 Ἰασεὺς φιλίας, καὶ οἱ δῶρα ἄλλα τε ὡς τὸ εἰκὸς ἐδωρήσατο καὶ λίθου σφραγῖδα ἐνδεδεμένην χρυσῷ· Φώκῳ δὲ οὐ μετὰ πολὺν χρόνον ἀνακομισθέντι ἐς Αἴγιναν Ηλεὺς αὐτίκα ἐβούλευσε τοῦ βίου τὴν τελευτήν· καὶ τοῦδε ἕνεκα ἐν τῇ γραφῇ ἐς ἀνάμνησιν ἐκείνης τῆς φιλίας ὅ τε Ἰασεὺς τὴν σφραγῖδά ἐστιν ἐθέλων θεάσασθαι καὶ ὁ Φῶκος παρεὶς λαβεῖν αὐτήν. — 5. Ὑπὲρ τούτους
150 Μαῖρά ἐστιν ἐπὶ πέτρᾳ καθεζομένη· περὶ δὲ αὐτῆς πεποιημένα ἐστὶν ἐν Νόστοις ἐπελθεῖν μὲν παρθένον ἔτι ἐξ ἀνθρώπων, θυγατέρα δὲ αὐτὴν εἶναι Προίτου τοῦ Θερσάνδρου, τὸν δὲ εἶναι Σισύφου. Ἐρεξῆς δὲ τῆς Μαίρας Ἀκταίων ἐστὶν ὁ Ἀρισταίου καὶ ἡ τοῦ Ἀκταίωνος μήτηρ, νεβρὸν ἐν ταῖς χερσὶν ἔχοντες ἐλάφου καὶ ἐπὶ δέρματι ἐλάφου καθεζόμενοι· κύων τε θηρευτικὴ παρακατάκειταί σφισι βίου τοῦ Ἀκταίωνος ἕνεκα καὶ τοῦ ἐς τὴν τελευτὴν τρόπου.
155

---

1. Dans la scholie au passage de l'Odyssée allégué les Pandarides sont au nombre de trois et nommées Mérope, Kléothéra et Aédon. Polygnote, comme à l'ordinaire, a adouci la légende. Au lieu de suivre celle qui représentait les Pandarides saisies de folie « kynanthrophique » — en châtiment du vol par leur père du chien d'or de Zeus qu'il alla cacher chez Tantale — il les montre continuant leurs jeux innocents dans l'Hadès. — Il est possible qu'un des fameux monochromes de Pompéi représente les trois Pandarides jouant aux osselets devant les trois déesses (cf. **190**, note).

2. Antilochos est représenté dans cette attitude d'affliction parce que c'est lui qui aurait annoncé en pleurant à Achille la mort de Patrocle (*Il.* XVII, 694 ; XVIII, 16).

3. Le sceptre et la baguette devaient désigner la situation de roi des rois dont jouissait Agamemnon. On sait que le sceptre d'Agamemnon était conservé à Chéronée (Paus. IX, 40, 11).

4. Nous avons adopté à la l. 139 le texte proposé par Wilamowitz (introduction

du serment [1]. — 3. Après les filles de Pandaréos, est Antilochos : un pied posé sur un rocher, il cache son visage, la tête dans ses deux mains [2]. Après Antilochos, on voit Agamemnon qui s'appuie sur un sceptre placé sous l'aisselle gauche et qui tient dans les mains une baguette [3]. Protésilaos, assis, regarde Achille qui est dans la même posture que lui [4]. Au-dessus d'Achille est debout Patrocle. Tous ces personnages sont imberbes, excepté Agamemnon.

4. Au-dessus d'eux, est peint Phôkos, sous les traits d'un adolescent, et Iaseus avec une barbe fournie. Il retire un anneau de la main gauche de Phôkos et voici à quoi cela se rapporte. Phôkos, fils d'Eaque, était passé d'Egine dans le pays appelé maintenant la Phocide avec l'intention d'acquérir l'autorité sur cette terre où il voulait s'établir. Iaseus s'unit à lui d'une étroite amitié, et, entre autres présents d'usage, il lui donna une pierre gravée montée en or. Peu de temps après, Phôkos étant retourné à Egine, Pélée trama aussitôt sa mort. C'est la raison pour laquelle dans le tableau, en souvenir de cette amitié, Iaseus veut regarder l'anneau que Phôkos lui laisse prendre [5].

5. Plus haut est Maira assise sur un rocher. Le poème des *Retours* dit qu'elle mourut vierge et qu'elle était fille de Proitos, fils de Thersandros, fils de Sisyphe [6].

Après Maira on voit Actéon, fils d'Aristée, et la mère d'Actéon ; ils ont dans les mains un faon et sont assis sur une peau de faon ; un chien de chasse est couché à leurs pieds pour indiquer le genre de vie d'Actéon et les péripéties de sa mort [7].

---

de τοιοῦτον). Il est naturel que les deux héros célèbres pour avoir été frappés par la mort en pleine jeunesse soient assis face à face en posture semblable. Dans la *Nékyia* homérique, Ulysse voit Agamemnon (v. 387), Achille, Patrocle et Protésilaos (v. 467), mais non Antilochos.

5. Jahn a supposé que Phôkos et Iaseus, inconnus de l'*Odyssée*, figuraient ici près d'Achille comme Aeacides. Mais l'idée de Robert paraît préférable. Elle fait de cette scène d'échange d'anneau le centre du tableau, symbole de l'union entre Cnide et Delphes. Delphes serait d'autant plus naturellement représentée par Phôkos qu'on a vu que la peinture devait se placer au temps de la domination phocidienne à Delphes (*supra*, p. 90) ; quant à Iaseus, sous la forme Iasos, il passe pour fils de Triopas, le fondateur de Cnide avec son temple d'Apollon ou Triopion (Paus. II, 16, 1 ; X, 11, 1).

6. Maira a été prise par Polygnote dans l'*Odyssée*, XI, 326. Comme elle passait d'une part pour mère de Lokros, d'autre part pour victime d'Artémis, sa place était bien entre Phôkos et Actéon.

7. Polygnote devait avoir à l'esprit une légende que nous ne connaissons plus où Autonoé, la mère d'Actéon, partageait son goût pour la chasse et, peut-être, son genre de mort.

6. Ἀποβλέψαντι δὲ αὖθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς, ἔστιν ἐρεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος, ἐφάπτεται δὲ καὶ τῇ ἀριστερᾷ κιθάρας, τῇ δὲ ἑτέρᾳ χειρὶ ἰτέας ψαύει· κλῶνές εἰσιν ὧν ψαύει, προσανακέκλιται δὲ τῷ δένδρῳ. Τὸ δὲ ἄλσος ἔοικεν εἶναι τῆς Περσεφόνης,
160 ἔνθα αἴγειροι καὶ ἰτέαι δόξῃ τῇ Ὁμήρου πεφύκασιν· Ἑλληνικὸν δὲ τὸ σχῆμά ἐστι τῷ Ὀρφεῖ, καὶ οὔτε ἡ ἐσθὴς οὔτε ἐπίθημά ἐστιν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ Θρᾴκιον. — 7. Τῷ δένδρῳ δὲ τῇ ἰτέᾳ κατὰ τὸ ἕτερον μέρος προσανακεκλιμένος ἐστὶν αὐτῇ Προμέδων. Εἰσὶ μὲν δὴ οἳ νομίζουσι καθάπερ ἐς ποίησιν ἐπεσῆχθαι τὸ Προμέδοντος ὄνομα ὑπὸ τοῦ Πολυγνώτου· τοῖς δὲ εἰρημένον ἐστὶν ἄνδρα
165 Ἕλληνα ἔς τε τὴν ἄλλην ἅπασαν γενέσθαι φιλήκοον μουσικὴν καὶ ἐπὶ τῇ ᾠδῇ μάλιστα τῇ Ὀρφέως. — 8. Κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς Σχεδίος ὁ Φωκεῦσιν ἡγησάμενος ἐς Τροίαν καὶ μετὰ τοῦτον Πελίας ἐστὶν ἐν θρόνῳ καθεζόμενος, τὰ γένεια ὁμοίως καὶ τὴν κεφαλὴν πολιός, ἐνορᾷ δὲ ἐς τὸν Ὀρφέα· ὁ δὲ Σχεδίος ἐγχειριδιόν τε ἔχων καὶ ἄγρωστίν ἐστιν ἐστεφανωμένος. Θαμύριδι δὲ ἐγγὺς
170 καθεζομένῳ τοῦ Πελίου διεφθαρμέναι αἱ ὄψεις καὶ ταπεινὸν ἐς ἅπαν σχῆμά ἐστι καὶ ἡ κόμη πολλὴ μὲν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, πολλὴ δὲ αὐτῷ καὶ ἐν τοῖς γενείοις· λύρα δὲ ἔρριπται πρὸς τοῖς ποσί, κατεαγότες αὐτῆς οἱ πήχεις καὶ αἱ χορδαὶ κατερρωγυῖαι. — 9. Ὑπὲρ τούτου ἐστὶν ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος Μαρσύας, καὶ Ὄλυμπος παρ' αὐτὸν παιδός ἐστιν ὡραίου καὶ αὐλεῖν διδασκομένου σχῆμα
175 ἔχων. Οἱ δὲ ἐν Κελαιναῖς Φρύγες ἐθέλουσι μὲν τὸν ποταμὸν ὃς διέξεισιν αὐτοῖς διὰ τῆς πόλεως ἐκεῖνόν ποτε εἶναι τὸν αὐλητήν, ἐθέλουσι δὲ καὶ εὕρημα εἶναι τοῦ Μαρσύου τὸ Μητρῷον αὔλημα· φασὶ δὲ ὡς καὶ τὴν Γαλατῶν ἀπώσαιντο στρατείαν τοῦ Μαρσύου σρίσιν ἐπὶ τοὺς βαρβάρους ὕδατί τε ἐκ τοῦ ποταμοῦ καὶ μέλει τῶν αὐλῶν ἀμύναντος.

180 **31**. — 1. Εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς, ἔστιν ἐρεξῆς τῷ Ἀκταίωνι Αἴας ὁ ἐκ Σαλαμῖνος, καὶ Παλαμήδης τε καὶ Θερσίτης κύβοις χρώμενοι παι-

---

1. La figuration d'Orphée est inspirée d'une part par les vases peints contemporains où on le voit, en costume grec, assis sur un tertre jouant à des Thraces assemblés autour de lui (cf. Furtwaengler, *50 Berl. Winckelmannsprogr.* p. 154; Knapp, *Ueber Orpheusdarstellungen*, Tubingen, 1895 ; d'autre part, par le désir de lui prêter une attitude de rêverie mélancolique : d'où le bosquet d'arbres funéraires. Un tableau d'Orphée est décrit par Philostrate le Jeune (*Im.* VII) et on montrait sa statue dans le sanctuaire des Muses de l'Hélicon (Callistrate, *Im.* VII).

2. Les commentateurs modernes n'ont pas été moins embarrassés que les anciens par Promédon, personnage inconnu d'ailleurs. Peut-être Polygnote n'a-t-il eu en vue que de donner un pendant à Orphée en représentant une figure de l'autre côté du saule qui abrite le chantre de Thrace.

3. C'est également (cf. p. 123, n. 5) pour faire plaisir aux Phocidiens que Polygnote a introduit ici le chef que leur donne l'*Iliade* (II, 517 ; XVII, 306). Il était naturel de lui attribuer une couronne d'ἄγρωστις, plante du Parnasse (Diosc. IV.

6. En reportant ses regards vers le bas du tableau, on aperçoit à la suite de Patrocle, Orphée assis sur un tertre. De la main gauche, il tient la cithare ; de l'autre, il touche les branches d'un saule contre lequel il est appuyé. Le bocage paraît consacré à Perséphone : car, d'après l'opinion d'Homère (*Od.* X, 510), il est planté de peupliers et de saules. L'aspect d'Orphée est tout grec ; il n'a ni le vêtement ni la coiffure thraces [1].

7. De l'autre côté du même saule est adossé Promédon. Il y a des gens qui pensent que ce nom de Promédon fut inventé par Polygnote ; d'autres disent que c'était un Grec, grand amateur de musique et surtout des mélodies d'Orphée [2].

8. En cet endroit du tableau, on voit Schédios qui conduisit les Phocéens à Troie ; après lui Pélias assis sur un siège, la barbe et les cheveux blancs. Schédios tient une dague et il est couronné d'ache [3]. Thamyris qui est assis auprès de Pélias est frappé de cécité ; tout son extérieur est misérable : sa chevelure touffue, sa barbe hirsute ; à ses pieds est jetée une lyre dont les cordes sont brisées et les montants rompus [4].

9. Au-dessus de lui est Marsyas assis sur un rocher ; à ses côtés se trouve Olympos sous les traits d'un beau garçon. Il apprend à jouer de la flûte [5]. Les Phrygiens de Kélainai veulent que le fleuve qui traverse leur ville fût jadis le joueur de flûte Marsyas et que l'air joué en l'honneur de la Mère des Dieux soit de son invention. Ils assurent que, s'ils repoussèrent les Gaulois, c'est que Marsyas les protégea contre ces barbares au moyen des eaux de son fleuve et des airs de ses roseaux.

**31**, 1. En reportant ses yeux vers la partie supérieure du tableau, on voit à la suite d'Actéon, Ajax de Salamine, Palamède et Thersite qui s'amusent à jouer aux dés, invention de Palamède [6].

---

32; Plin. XXIV, 178) et le poignard qu'il tient est peut-être du type dit σγέδια, par jeu de mots sur son nom. — Quant à Pélias, il doit être emprunté à la *Minyas* ; on a supposé que la descente d'Orphée aux Enfers qu'elle chantait avait lieu à l'occasion des jeux funéraires de Pélias.

4. Thamyris, le chantre puni pour son sacrilège, s'opposait naturellement au pieux aède Orphée. Il avait, comme lui, sa statue à l'Hélikon ; elle le montrait aveugle et sa lyre brisée à ses pieds (Paus. IX, 30, 2). Sur les figurations de Thamyris cf. Hauser, *Oest. Jahresh.*, VIII, p. 39.

5. En tant que chanteur puni pour s'être mesuré avec un dieu, Marsyas venait naturellement se placer près de Thamyris, châtié pour avoir provoqué les Muses. Mais, comme toujours, désireux d'éviter les spectacles pénibles, Polygnote n'avait pas représenté son supplice ; il l'avait montré apprenant le jeu de la flûte au jeune Olympos. Cette scène a souvent été reproduite dans l'art antique (cf. les art. *Marsyas* et *Olympos* du Roscher), notamment dans une belle fresque d'Herculanum (*Pitt. d'Ercol.*, I, 9). — Sur Marsyas à Kélainai (Apamée de Phrygie), cf. A. Reinach, *Klio*, 1914.

6. C'est dans la *Nekyia* odysséenne (IX, 543) que Polygnote a pris l'idée d'Ajax Télamonien encore irrité contre Ulysse à cause de leur querelle pour les armes d'Achille. La scène de Palamède et de Thersite jouant aux dés a souvent été

διᾷ, τοῦ Παλαμήδους τῷ εὑρήματι· Αἴας δὲ ὁ ἕτερος ἐς αὐτοὺς ὁρᾷ παίζοντας. Τούτῳ τῷ Αἴαντι τὸ χρῶμά ἐστιν οἷον <ἂν> ἀνδρὶ ναυαγῷ γένοιτο ἐπανθούσης τῷ χρωτὶ ἔτι τῆς ἅλμης. — 2. Ἐς δὲ τὸ αὐτὸ ἐπίτηδες τοῦ Ὀδυσσέως
185 τοὺς ἐχθροὺς ἤγαγεν ὁ Πολύγνωτος· ἀφίκετο δὲ ἐς Ὀδυσσέως δυσμένειαν ὁ τοῦ Οἰλέως Αἴας, ὅτι τοῖς Ἕλλησιν Ὀδυσσεὺς παρῄνει καταλιθῶσαι τὸν Αἴαντα ἐπὶ τῷ ἐς Κασσάνδραν τολμήματι· Παλαμήδην δὲ ἀποπνιγῆναι προελθόντα ἐπὶ ἰχθύων θήραν, Διομήδην δὲ τὸν ἀποκτείναντα εἶναι καὶ Ὀδυσσέα ἐπιλεξάμενος ἐν ἔπεσιν οἶδα τοῖς Κυπρίοις. — 3. Μελέαγρος δὲ ὁ
190 Οἰνέως ἀνωτέρω μὲν ἢ ὁ τοῦ Οἰλέως Αἴας ἐστὶν ἐν τῇ γραφῇ, ἔοικε δὲ ὁρῶντι ἐς τὸν Αἴαντα· τούτοις πλὴν τῷ Παλαμήδει γένειά ἐστι τοῖς ἄλλοις. Ἐς δὲ τοῦ Μελεάγρου τὴν τελευτὴν Ὁμήρῳ μέν ἐστιν εἰρημένα ὡς Ἐρινὺς καταρῶν ἀκούσαι τῶν Ἀλθαίας καὶ ἀποθάνοι κατὰ ταύτην ὁ Μελέαγρος τὴν αἰτίαν, αἱ δὲ Ἡσίαί τε καλούμεναι καὶ ἡ Μινυὰς ὡμολογήκασιν ἀλλήλαις· Ἀπόλλωνα
195 [γὰρ] δὴ αὗταί φασιν αἱ ποιήσεις ἀμῦναι Κούρησιν ἐπὶ τοὺς Αἰτωλοὺς καὶ ἀποθανεῖν Μελέαγρον ὑπὸ Ἀπόλλωνος. — 4. Τὸν δὲ ἐπὶ τῷ δαλῷ λόγον, ὡς δοθείη μὲν ὑπὸ Μοιρῶν τῇ Ἀλθαίᾳ, Μελεάγρῳ δὲ οὐ πρότερον ἔδει τὴν τελευτὴν συμβῆναι πρὶν ἢ ὑπὸ πυρὸς ἀφανισθῆναι τὸν δαλὸν καὶ ὡς ὑπὸ τοῦ θυμοῦ καταπρήσειεν αὐτὸν ἡ Ἀλθαία, τοῦτον τὸν λόγον Φρύνιχος ὁ
200 Πολυφράδμονος πρῶτος ἐν δράματι ἔδειξε Πλευρωνίαις·

κρυερὸν γὰρ οὐκ
ἤλυξεν μόρον, ὠκεῖα δέ νιν φλὸξ κατεδαίσατο,
δαλοῦ περθομένου ματρὸς ὑπ' αἰνᾶς κακομηχάνου.

Οὐ μὴν φαίνεταί γε ὁ Φρύνιχος προαγαγὼν τὸν λόγον ἐς πλέον ὡς εὕρημα ἄν
205 τις οἰκεῖον, προσαψάμενος δὲ αὐτοῦ μόνον ἅτε ἐς ἅπαν ἤδη διαβεβοημένου τὸ Ἑλληνικόν.

5. Ἐν δὲ τοῖς κάτω τῆς γραφῆς μετὰ τὸν Θρᾶκά εἰσι Θάμυριν Ἕκτωρ μὲν καθεζόμενος — ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀριστερὸν γόνυ, ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων —, μετὰ δὲ αὐτὸν Μέμνων ἐστὶν ἐπὶ πέτρᾳ καθε-
210 ζόμενος καὶ Σαρπηδὼν συνεχὴς τῷ Μέμνονι· ἐπικέκλιται δὲ τὸ πρόσωπον ἐπὶ τὰς χεῖρας ἀμφοτέρας ὁ Σαρπηδών, ἡ δὲ ἑτέρα τῶν χειρῶν τοῦ Μέμνονος ἐπὶ τῷ ὤμῳ τοῦ Σαρπηδόνος κεῖται. — 6. Γένεια μὲν πᾶσίν ἐστιν αὐτοῖς, ἐν δὲ τοῦ Μέμνονος τῇ χλαμύδι καὶ ὄρνιθές εἰσιν ἐπειργασμέναι· Μεμνονίδες ταῖς

---

représentée sur les vases peints dès la fin du VIe s. (cf. l'art. *Palamedes* dans Roscher). Selon Robert, quand Euripide décrit les deux Ajax, Protésilaos et Palamède jouant aux dés (*Iph. Aul.* 198), il aurait à l'esprit la peinture de Polygnote.

1. Déjà l'*Odyssée* IV, 499 sait qu'Ajax le Locrien serait mort dans un naufrage causé par la colère de Poséidon. Il était probablement peint en un bleu verdâtre avec des taches blanches simulant l'écume. Ce naufrage est décrit dans un des *tableaux* de Philostrate, *Im.* II. 13 (voir p. 184, n. 2).

L'autre, Ajax, contemple les joueurs. Il a le teint d'un noyé dont le corps serait encore couvert d'écume [1]. — 2. Polygnote a réuni à dessein tous les ennemis d'Ulysse. Ajax fils d'Oïlée conçut de la haine contre Ulysse parce que celui-ci avait conseillé aux Grecs de le lapider en châtiment de son attentat sur Cassandre. J'ai lu dans les *Chants Cypriaques* que Palamède fut noyé par Ulysse et Diomède dans une partie de pêche.

3. Méléagre fils d'Oïneus est placé dans le tableau un peu au-dessus d'Ajax fils d'Oïlée [2] ; il paraît le regarder ; sauf Palamède, tous ces personnages sont barbus.

Au sujet de la mort de Méléagre, Homère *Il.* IX, 555 dit que l'Erinye entendit les imprécations d'Althaia et que ce fut pour cette raison que périt Méléagre. Le poème intitulé les *Héoiai* et celui de la *Minyade* s'accordent à dire qu'Apollon, étant venu au secours des Kourètes contre les Étoliens, tua Méléagre. — 4. Quant à l'histoire du tison donné à Althaia par les Moires avec l'assurance que Méléagre ne mourrait pas avant qu'il eût été consumé par le feu, tison qui fut brûlé dans un accès de colère, Phrynichos, fils de Polyphradmon, est le premier qui en ait parlé dans son drame des *Pleuroniennes*, en ces termes :

« Il n'évita pas un funeste destin. La flamme rapide le dévora en même temps que le tison jeté au feu par une mère cruelle et dénaturée. » Cependant Phrynichos ne semble pas s'être étendu sur ce sujet comme il n'eût pas manqué de le faire s'il eût été de son invention ; il y touche seulement en passant, comme à un trait déjà connu de toute la Grèce.

5. Dans la partie inférieure du tableau, après le Thrace Thamyris, on voit Hector, assis, les mains croisées sur son genou gauche ; toute son attitude exprime la douleur. Après lui viennent Memnon, assis sur un rocher, et Sarpédon, le visage appuyé sur les deux mains. Memnon pose l'une des siennes sur l'épaule de Sarpédon [3].

6. Ils sont tous barbus. Sur la chlamyde de Memnon sont brodés des oiseaux appelés Memnonides. Les riverains de l'Hellespont assurent

---

2. C'est peut-être en tant qu'Étolien que Méléagre a été placé après le Locrien Ajax qu'il regarde ; l'histoire de sa mort était si célèbre qu'il ne pouvait manquer dans un tableau de l'Hadès.

3. La position prêtée à Hector se retrouve souvent sur les vases peints (P. Girard, *op. cit.*, p. 174 ; Robert, *A. Z.* XXXIX, 144) ; celle de Sarpédon a déjà été signalée pour Antilochos (l. 135). L'association de Memnon avec Sarpédon est naturelle ; ce sont les deux héros venus de l'Orient au secours de Troie, Sarpédon de Lycie, Memnon d'Ethiopie ou d'Assyrie ; les oiseaux de la chlamyde de Memnon faisaient évidemment allusion à la légende rapportée par Pausanias des oiseaux dits Μεμνονίδες, légende localisée à la « tombe de Memnon », qu'on montrait aux bouches de l'Aisépos, dans le territoire de Parion : ce devait être un tumulus couvert en partie par du bois et du gazon.

ὄρνισίν ἐστιν ὄνομα, καυὰ δὲ ἔτος οἱ Ἑλλησπόντιοί φασιν αὐτὰς ἐν εἰρημέναις
215 ἡμέραις ἰέναι τε ἐπὶ τοῦ Μέμνονος τὸν τάφον, καὶ ὁπόσον τοῦ ῥυήματος δένδρων ἐστὶν ἢ πόας ψιλόν, τοῦτο καὶ σαίρουσιν <αι> ὄρνιθες καὶ ὑγροῖς τοῖς πτεροῖς τοῦ Αἰσήπου τῷ ὕδατι ῥαίνουσι. 7. Παρὰ δὲ τῷ Μέμνονι καὶ παῖς Αἰθίῳ πεποίηται γεμνός, ὅτι ὁ Μέμνων βασιλεὺς ἦν τοῦ Αἰθιόπων γένους. Ἀφίκετο μέντοι ἐς Ἴλιον οὐκ ἀπ' Αἰθιοπίας ἀλλὰ ἐκ Σούσων τῶν
220 Περσικῶν καὶ ἀπὸ τοῦ Χοάσπου ποταμοῦ, τὰ ἔθνη πάντα ὅσα ὤκει μεταξὺ ὑποχείρια πεποιημένος· Φρύλες δὲ καὶ τὴν ὁδὸν ἔτι ἀποφαίνουσι δι' ἧς τὴν στρατιὰν ἤγαγε ἐπίτομα ἐκλεγόμενος τῆς χώρας· τέτμηται δὲ διὰ τῶν μονῶν ἡ ὁδός.

8. Ὑπὲρ δὲ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμνονα, ἔστιν ὑπὲρ αὐτοὺς ὁ Πάρις
225 οὐκ ἔχων πω γένεια· κροτεῖ δὲ ταῖς χερσίν, οἷος ἂν γένοιτο ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος· ἐοικέναι τὸν Πάριν φήσεις τῷν ψοφῳ τῶν χειρῶν Πενθεσίλειαν παρ' αὐτὸν καλοῦντι. Ἔστι δὲ καὶ ἡ Πενθεσίλεια ὁρῶσα ἐς τὸν Πάριν, τοῦ προσήπου δὲ ἔοικε τῷ νεύματι ὑπεροραν τε αὐτὸν καὶ ἐν οὐδενὸς τίθεσθαι λόγῳ· τὸ δὲ σχῆμά ἐστι τῇ Πενθεσιλείᾳ παρθένος τόξον ἔχουσα τοῖς Σκυθικοῖς ἐμφερὲς
230 καὶ παρδάλεως δέρμα ἐπὶ τῶν ὤμων. — 9. Αἱ δὲ ὑπὲρ τὴν Πενθεσίλειαν φέρουσαι μέν εἰσιν ὕδωρ ἐν κατεαγόσιν ὀστράκοις, πεποίηται δὲ ἡ μὲν ἔτι ὡραία τὸ εἶδος, ἡ δὲ ἤδη τῆς ἡλικίας προηκουσα· ἰδίᾳ μὲν δὴ οὐδὲν ἐπίγραμμα ἐπὶ ἑκατέρᾳ τῶν γυναικῶν, ἐν κοινῷ δέ ἐστιν ἐπὶ ἀμφοτέραις εἶναι σφᾶς τῶν οὐ μεμυημένων γυναικῶν. — 10. Ἀνωτέρω τούτων ἐστὶν ἡ Λυκάονος Καλ-
235 λιστὼ καὶ Νομία τε καὶ ἡ Νηλέως Ἡρώ· ταύτης ἕδνα τῶν γάμων βοῦς ὁ Νηλεὺς ᾔτει τὰς Ἰφίκλου. Τῇ Καλλιστοῖ δὲ ἀντὶ μὲν στρωμνῆς ἐστιν αὐτῇ

---

1. Cette route est sans doute celle de Suse à Sardes, la célèbre « route royale » perse dont Hérodote énumère les stations. Le nom de *Memnonia* était appliqué par les Grecs au palais de Suse comme à celui de Thèbes d'Égypte. On sait que la personnalité de Memnon recouvrait les souvenirs à la fois des conquêtes égyptiennes en Syrie et des conquêtes assyriennes en Asie : la combinaison qui permet de faire venir Memnon de Thèbes par Suse à Ilion doit être une invention hellénistique.

2. La littérature ne nous a apporté aucune allusion à une tentative de Pâris pour séduire Penthésilée. Ce doit être une invention de Polygnote, qui lui fournissait un groupe piquant. On sait que la venue des Amazones, puis de Memnon au secours de Troie a été d'abord chantée par Arktinos dans l'*Aithiopis* (v. 750 av.) et nous est surtout connue par Quintus de Smyrne (v. 350 ap.)

3. On a voulu voir dans ces femmes deux des Danaïdes. Mais il résulte de la légende qu'on devait lire au-dessus d'elles — ἀμύητοι —, et l'on sait par Platon, que les non-initiés, une fois aux Enfers, y portaient de l'eau dans des passoires pour la verser dans un *pithos* troué : οὗτοι ἀθλιώτατοι ἂν εἶεν οἱ ἀμύητοι, καὶ φορεῖν εἰς τὸν τετρημένον πίθον ὕδωρ ἑτέρῳ τοιούτῳ τετρημένῳ κοσκίνῳ (*Gorgias*, p. 493 *b*). Ce labeur interminable était aussi la punition des Danaïdes ; la raison véritable pour laquelle elles s'y livraient était sans doute la représentation d'un rite d'hydrophorie qui était attribué à ces « donneuses d'eau » ; on y vit plus tard le châtiment du meurtre des

que chaque année, à des jours fixes, il vient de ces oiseaux sur le tombeau de Memnon ; qu'ils balaient la partie du monument qui est dénuée d'arbres ou de verdure, et qu'ils l'aspergent avec leurs ailes trempées dans l'onde de l'Aisépos. — 7. Près de Memnon est figuré un enfant éthiopien nu, parce que Memnon était roi de la nation éthiopienne. Cependant, lorsqu'il vint au secours d'Ilion, il n'arrivait pas d'Éthiopie, mais de Suse en Perse et des bords du fleuve Choaspe, après avoir soumis tous les peuples qui habitaient entre ce pays et le sien. Les Phrygiens montrent encore la route par laquelle il fit passer son armée, en suivant une ligne droite à travers la contrée. Cette route est coupée par des stations [1].

8. Au-dessus de Sarpédon et de Memnon est Pâris, encore imberbe. Il claque des mains, à la paysanne, et semble fixer par ce bruit l'attention de Penthésilée. Celle-ci regarde Pâris ; mais, à l'expression de sa physionomie, on voit qu'elle le dédaigne et n'en tient aucun compte. Penthésilée est représentée sous les traits d'une jeune fille ayant un arc scythe et, sur les épaules, une peau de panthère [2]. — 9. Au-dessus de Penthésilée sont deux femmes qui portent de l'eau dans des cruches fêlées : l'une est représentée encore dans la fleur de la beauté, l'autre est déjà avancée en âge. Il n'y a pas d'inscription particulière pour chacune d'elles ; mais il est dit, en commun pour toutes deux, qu'elles n'étaient pas initiées [3].

10. Un peu plus haut que ces femmes, on voit Kallistô, fille de Lykaon Nomia et Pérô, fille de Néleus. Pour présent de noces de celle-ci, Néleus demandait les vaches d'Iphiklos. Kallistô a une peau d'ours en guise de couverture et ses pieds reposent sur les genoux de Nomia [4]. J'ai dit pré-

---

fils d'Aigyptos, sans doute parce qu'elles avaient violé les devoirs que leur imposait le bain nuptial (sur ἀμύητος au sens d'ἄγαμος, cf. Hauser, *Rhein. Mus.*, 1910). De même, les non-initiés portaient la peine de n'avoir jamais pris le bain mystique : la peine devait être la même pour toutes, jeunes et vieilles. Telle devait être, du moins, l'interprétation orphique à laquelle Polygnote semble s'être attaché dans cet épisode apparemment emprunté à la *Minyas*. Dans la caricature de l'enfer que montre le lécythe de Palerme, cité à propos d'Oknos, on voit quatre femmes et deux hommes se précipitant, le vase sur leur tête, vers un vaste pithos. Sur un vase à f. n. de Munich du vi^e s. ce sont quatre génies ailés qui l'escaladent pour y jeter de l'eau à côté d'un Sisyphe roulant son rocher (Müller-Wieseler, *Denkm.* II, 866 ; S. Reinach, *op. cit.*, p. 195). Le même voisinage se retrouve chez Polygnote.

4. Pérô est mentionnée dans la *Nekyia* homérique (XI, 286) avec l'histoire des bœufs d'Iphiklos. Héroïne de Pylos, elle a été groupée naturellement avec Nomia, qui personnifie les pâturages de l'Arcadie, et Kallistô, qui en personnifie les bêtes fauves ; à ce titre, celle-ci est assise sur une peau d'ours ; l'attitude qui lui est prêtée — les pieds sur les genoux de Nomia —, est si peu familière à l'art grec qu'il faut se demander si Pausanias ne veut pas dire seulement que Kallistô, placée au-dessus de Nomia également assise, avait l'air d'avoir ses pieds sur les genoux de sa compagne.

δέρμα ἄρκτου, τοὺς πόδας δὲ ἐν τοῖς Νομίας γόνασιν ἔχει κειμένους· ἐδήλωσε δέ μοι τὰ πρότερα τοῦ λόγου φάναι τοὺς Ἀρκάδας Νομίαν εἶναι [φασὶν] ἐπιχώριον νύμφην· τὰς νύμφας δὲ εἶναι πολὺν μέν τινα ἀριθμὸν βιούσας ἐτῶν, οὐ
240 μέντοι παράπαν γε ἀπηλλαγμένας θανάτου, ποιητῶν ἐστιν ἐς αὐτὰς λόγος.

Μετὰ δὲ τὴν Καλλιστὼ καὶ ὅσαι σὺν ἐκείνῃ γυναῖκες, κρημνοῦ τε σχῆμα ἐστι καὶ ὁ Αἰόλου Σίσυφος ἀνῶσαι πρὸς τὸν κρημνὸν βιαζόμενος τὴν πέτραν.

11. Ἔστι δὲ καὶ πίθος ἐν τῇ γραφῇ, πρεσβύτης δὲ ἄνθρωπος, ὁ δὲ ἔτι παῖς, καὶ γυναῖκες, νέα μὲν ὑπὸ τῇ πέτρᾳ, παρὰ δὲ τὸν πρεσβύτην ἐοικυῖα ἐκείνῳ
245 τὴν ἡλικίαν· οἱ μὲν δὴ ἄλλοι φέρουσιν ὕδωρ, τῇ δὲ γραῒ κατεᾶχθαι τὴν ὑδρίαν εἰκάσεις· ὅσον δὲ ἐν τῷ ὀστράκῳ λοιπὸν ἦν τοῦ ὕδατος, ἐκχέουσά ἐστιν αὖθις ἐς τὸν πίθον. Ἐτεκμαιρόμεθα δ' εἶναι καὶ τούτους τῶν τὰ δρώμενα Ἐλευσῖνι ἐν οὐδενὶ θεμένων λόγῳ· οἱ γὰρ ἀρχαιότεροι τῶν Ἑλλήνων τελετὴν τὴν Ἐλευσινίαν πάντων ὁπόσα ἐς εὐσέβειαν ἥκει τοσούτῳ ἤγον ἐντιμότερον ὅσῳ καὶ
250 θεοὺς ἐπίπροσθεν ἡρώων.

12. Ὑπὸ τούτῳ δὲ τῷ πίθῳ Τάνταλος καὶ ἄλλα ἔχων ἐστὶν ἀλγεινὰ ὁπόσα Ὅμηρος ἐπ' αὐτῷ πεποίηκεν, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς πρόσεστίν οἱ καὶ τὸ ἐκ τοῦ ἐπηρτημένου λίθου δεῖμα. Πολύγνωτος μὲν δῆλός ἐστιν ἐπακολουθήσας τῷ Ἀρχιλόχου λόγῳ· Ἀρχίλοχος δὲ οὐκ οἶδα εἴτε ἐδιδάχθη παρὰ ἄλλων τὰ ἐς τὸν λίθον
255 εἴτε καὶ αὐτὸς ἐς τὴν ποίησιν ἐσηνέγκατο.

Τοσαύτη μὲν πλῆθος καὶ εὐπρεπείας ἐς τοσοῦτόν ἐστιν ἥκουσα ἡ τοῦ Θασίου γραφή.

---

1. D'après Hésiode (*ap.* Plut. *Def. orac.*, 11), les Nymphes vivent trente-cinq fois une vie d'homme.

2. Sisyphe est décrit de même dans la *Nekyia* homérique (*Od.* XI, 593-600); dès cette époque on avait donc interprété comme le châtiment de Sisyphe une scène qui devait représenter à l'origine l'industrieux roi de Corinthe roulant au sommet de sa citadelle les blocs des murs gigantesques du Sisypheion. Entre autres peintures qui représentent cette scène, il faut signaler le vase du VIe s. indiqué à la p. 51, n. 3 (reproduit aussi à l'art. *Sisyphos* du *Roscher*) et la peinture de l'Esquilin.

3. Cette scène devait prendre la suite de celle qui a été étudiée à la note 3 de la p. 128. Le groupe des non-initiés aurait donc compris quatre femmes, deux jeunes et deux vieilles, un vieillard et un petit garçon.

4. Nous ne connaissons pas ce récit d'Archiloque; mais il ne devait guère différer de la description homérique : « J'ai vu Tantale souffrant des douleurs cruelles, plongé dans un lac dont l'eau atteignait à son menton; il voulait boire et ne le pouvait, car chaque fois que le vieillard se penchait pour se désaltérer, l'onde disparaissait absorbée et la terre noire se montrait autour de ses pieds,

cédemment (VIII, 38, 11) que les Arcadiens considèrent Nomia comme une nymphe de leur pays. Les poètes prétendent que les nymphes vivent un grand nombre d'années, sans toutefois être absolument exemptes de la mort [1].

Après Kallistô et les femmes qui l'accompagnent, on voit une espèce d'escarpement, vers le haut duquel Sisyphe, fils d'Eole, s'efforce de pousser un rocher [2].

11. Il y a aussi dans cette peinture une grande jarre avec un vieillard, un petit garçon et deux femmes dont l'une, encore jeune, est sur un rocher, l'autre près du vieillard et paraissant aussi âgée que lui. Les autres portent de l'eau, mais la vieille femme semble avoir cassé sa cruche et verser l'eau qui reste dans la jarre. Nous présumons que ces gens sont de ceux qui ne font aucun cas des Mystères d'Eleusis. En effet, les anciens Grecs mettaient la même différence entre les mystères d'Eleusis et les autres cérémonies pieuses qu'il y a entre les dieux et les héros [3]. — Au-dessous du tonneau est Tantale, qui subit tous les tourments décrits par Homère. A ses maux s'ajoute la frayeur que lui inspire le roc suspendu sur sa tête. Il est évident que Polygnote a suivi le récit d'Archiloque ; mais j'ignore si ce poète l'a emprunté à d'autres ou s'il en est lui-même l'inventeur [4].

Tel est, dans sa grande variété et sa belle ordonnance, le tableau du maître de Thasos.

---

desséchée par un dieu. Au-dessus de sa tête des arbres élevés laissaient pendre leurs fruits, poires, grenades, pommes douces, figues et vertes olives ; mais, quand le vieillard essayait de les saisir, le vent les emportait vers les nuées sombres » (*Od.* XI, 582-92). On voit que Polygnote y avait ajouté le bloc suspendu au-dessus de sa tête et on peut précisément vérifier qu'il l'a fait d'après Archiloque ; ses deux vers qui contiennent ce trait ont été conservés (*Poetae Lyrici*, Bergk³, p. 696) ; il était aussi mentionné dans le poème cyclique du « Retour des Atrides » (Athen. VII, 281 *b*), probablement la partie des *Nostoi* visée par Pausanias dans son commentaire de la *Nekyia* (cf. p. 92 n.). Pour les diverses figurations du supplice, voir l'art. *Tantalos* du Roscher. S. Reinach (*op. cit.*, p. 180) a proposé avec grande vraisemblance de les dériver d'une vieille peinture ionienne où on aurait représenté le cataclysme qui fit sombrer la ville de Tantale au Sipyle dans un lac et sous les rochers de la montagne : elle aurait figuré le roi phrygien à moitié englouti dans le lac, dressant la tête hors de l'eau et tendant ses bras vers les rochers et les arbres qui menaçaient de l'écraser.

**108**. — *LUCIAN. Imag.*, 7 : . . . ὁ Πολύγνωτος δὲ ὀρρύων τὸ ἐπιπρεπὲς καὶ παρειῶν τὸ ἐνερευθὲς οἷαν τὴν Κασάνδραν ἐν τῇ Λέσχῃ ἐποίησε τοῖς Δελφοῖς, καὶ ἐσθῆτα δὲ οὗτος ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην, ὡς συνεστάλθαι μὲν ὅσα χρή, διηνεμῶσθαι δὲ τὰ πολλά...

**109**. — *HESYCH. Lexic.*, (p. 355, Schmidt) : Πολυγνώτου τοῦ ζωγράφου ὄνος· ἐστὶ γεγραμμένος ἐναντίος ἐπεστραμμένος, κομίζων σκευοφόρον καὶ τὴν μυρσίνην.

**110**. — *PLUTARCH. De defectu orac.*, 6 et 47 (ed. Bernardakis, III, p. 136). — 6. . . . ἀπὸ τοῦ νεὼ προϊόντες ἐπὶ ταῖς θύραις τῆς Κνιδίων Λέσχης ἐγεγόνειμεν... — 47. ... Καὶ μὴν τῶν γε μιμημάτων τούτων καὶ εἰδώλων ὁ ποιητὴς καὶ δημιουργὸς ἐπιγέγραπται·

Γράψε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος
υἱός, περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν,

ὡς ὁρᾶται γράψας· ἄνευ δὲ φαρμάκων συντριβέντων καὶ συμφθαρέντων ἀλλήλοις, οὐδὲν ἦν οἷόν τε τοιαύτην διάθεσιν λαβεῖν καὶ ὄψιν. Ἆρ' οὖν ὁ βουλόμενος ἅπτεσθαι τῆς ὑλικῆς ἀρχῆς, ζητῶν τε καὶ διδάσκων τὰ παθήματα καὶ τὰς μεταβολάς, ἃς ὠχρὰ μυχθεῖσα σινωπὶς ἴσχει, καὶ μέλανι μηλιάς, ἀφαιρεῖται τὴν τοῦ τεχνίτου δόξαν ;

**111**. — *PHILOSTR. Vita Apoll.*, VI, 11 (p. 114, Kayser) : Ξυνελέξατο τε τὰ εὐδοκιμώτατα τῶν ἀναθημάτων ἐς τὴν Πυθὼ κόσμου ἕνεκα, καὶ οὔτ' ἀγαλματοποιΐαν ἀπήλασεν ἀπάγουσαν αὐτῷ κολοσσοὺς ἐς τὸ ἱερὸν τοὺς μὲν θεῶν, τοὺς δὲ ἀνθρώπων, τοὺς δὲ ἵππων τε καὶ ταύρων καὶ ἑτέρων ζῴων· οὔτε Γλαῦκον μετὰ τοῦ ὑποκρατηριδίου ἥκοντα, οὔτε τὴν ἁλισκομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν ἣν Πολύγνωτος ἐκεῖ γράφει.

---

1. Sur la *Cassandre*, voir **107** *a*, l. 89. — Ce passage de Lucien a déjà été cité dans son portrait de femme idéale, **54**.

2. Voir **107** *a*, l. 159. A la suite de ce texte on lit : λαγῶόν καὶ ἀνάκειται ἐν τῷ Ἀνακείῳ, d'où l'on a conclu à tort que l'âne visé était également peint à l'Anakeion. Suidas rappelle les deux animaux célèbres de Polygnote. Sur le lièvre de l'Anakeion, voir **120**.

3. Assis dans la Lesché, Plutarque et ses amis y continuent leur discussion philosophique. C'est Plutarque qui parle, et il veut prouver l'importance de la matière. Après avoir rappelé l'ὑποκρητηρίδιον (cf. note suivante), il passe aux peintures qu'il a sous les yeux.

*A la Cassandre de l'*Ilioupersis *se rapporte le passage de Lucien :*

**108**. — Polygnote peindra la modestie des sourcils et la rougeur des joues d'après sa Cassandre de la *Lesché* de Delphes ; il travaillera aussi au vêtement avec cette suprême légèreté qu'il a montrée en faisant tomber ce qui doit cacher, laissant soulever tout le reste au vent [1].

*Et c'est sans doute l'âne qui terminait le même tableau qui était devenu célèbre :*

**109**. — L'âne du peintre Polygnote : il est peint de face, s'avançant droit, portant un valet et une couronne de myrte [2].

*La célébrité de l'œuvre entière est attestée, en dehors des textes cités, par les témoignages suivants. Celui de Plutarque au début du IIe s. :*

**110**. — Nous éloignant du temple nous étions parvenus devant la porte de la *Lesché* des Cnidiens.

...L'auteur de ces représentations et de ces images, celui qui les a conçues et exécutées, y a inscrit son nom : « Polygnote, Thasien d'origine, fils d'Aglaophon, a peint le sac de l'acropole d'Ilion » ; il l'a peint, en effet, comme vous le voyez ; mais, sans le mélange et la combinaison des couleurs, il était impossible de réaliser aucunement ce sujet et ce spectacle. Enlèvera-t-il donc la gloire de l'artiste, celui qui voudra s'attacher aux éléments matériels de son œuvre, qui cherchera et montrera les altérations et les modifications que subit la terre de Sinope mêlée à l'ocre, et la terre de Mélos mélangée au noir ? [3]

*Celui de Philostrate au début du IIIe siècle :*

**111**. — Pour orner le temple, Apollon a entassé à Pythô les offrandes les plus magnifiques. Il n'a même pas dédaigné la statuaire, laissant dans son sanctuaire des statues colossales de dieux, d'hommes aussi, même de chevaux, de taureaux et d'autres animaux; il n'a pas dédaigné non plus le trépied pour cratère de Glaukos, ni la prise de l'acropole d'Ilion qu'y a peinte Polygnote [4].

---

4. Apollonios veut montrer qu'il n'est pas besoin d'affecter la pauvreté pour atteindre la sainteté. Les monuments de Delphes auxquels il pense, en dehors de l'*Ilioupersis*, sont apparemment le Cheval dourien, le taureau de Corcyre, et le trépied pour cratère, œuvre de Glaukos de Chios, don d'Alyatte, roi de Lydie (Paus. X, 16, 3). Cette dernière pièce est encore citée comme une merveille par Achille Tatius, II, 3.

**112**. — *THÉMIST. Orat.*, XXXIV, 11, p. 40 : Οὐδὲ γὰρ ἄλλης τέχνης οὐδεμιᾶς τὸ πλῆθος τῶν ἔργων ἐπιζητοῦμεν, ἀλλὰ τὸ κάλλος καὶ τὴν ἀκρίβειαν· καὶ τὸν Φειδίαν τεθαύμακα ἐπὶ τῷ Διὶ τῷ Πισαίῳ, καὶ τὸν Πολύγνωτον ἐπὶ τῇ Λέσχῃ, καὶ τὸν Μύρωνα ἐρ' ἑνὶ βοιδίῳ.

---

## II. PEINTURES A ATHÈNES

### A. — Au Poecile.

#### 3. Ilioupersis.

**113**. — *DIOG. LAERT.* VII, 1, 5 : Ἀνακάμπτων δὲ ἐν τῇ Ποικίλῃ στοᾷ τῇ καὶ Πεισιανακτείῳ καλουμένῃ, ἀπὸ δὲ τῆς γραφῆς τῆς Πολυγνώτου Ποικίλῃ.

**114**. — *SYNES. Epist.*, 135 : Καὶ νὴ Δία τὴν Ποικίλην στοάν, τὴν ἐπώνυμον τῆς Χρυσίππου φιλοσοφίας, νῦν οὐκέτ' οὖσαν ποικίλην· ὁ γὰρ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο, αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος.

**115**. — *SUIDAS, s. v.* : Πεισιανάκτειος στοά· ἡ ἀπὸ τῆς γραφῆς τῆς Πολυγνώτου Ποικίλη κληθεῖσα.
*s. v.* : Ζήνων Στωικός... στοὰ ἥτις πρώην μὲν Πεισιανάκτειος, ὕστερον δὲ ζωγραφηθεῖσα Ποικίλη ἐκλήθη.

---

1. On s'est demandé s'il fallait voir une allusion à la Lesché dans le passage de Polémon (fr. 28 Pr.) rapporté par Athénée (XIII, 606 *b*) où il est question de deux statues de jeunes garçons en marbre si belles qu'elles avaient séduit un théore. D'après les mss. ces statues étaient ἐν τῷ πινάκων θησαυρῷ. Kaibel, dans son éd., a admis la correction de Meineke (ἐν τῷ Σπινατῶν θησαυρῷ, le trésor de Spina étant nommé deux fois par Strabon (V, p. 214 et IX, p. 421), correction qui s'appuie sur l'idée que ce passage de Polémon se trouvait dans l'ouvrage spécial qu'il avait consacré aux trésors de Delphes. Mais il n'est pas dit que ce passage en provienne et, d'ailleurs, Polémon, a sans doute englobé sous ce nom tous les ex-voto analogues qui se voyaient à Delphes. Si l'on considère que le trésor était très ancien et avait disparu au temps de Pausanias on s'étonnera qu'il ait contenu une statue assez belle pour exciter la passion d'un visiteur. J'incline donc à conserver la leçon des mss. et à y voir la *Lesché* qu'on pouvait très bien, par analogie, appeler « le trésor des peintures ».

2. Synésios, évêque de Cyrène, séjourna à Athènes en 402 ; c'est donc vers cette époque que les tableaux du Poecile ont été enlevés par ordre du proconsul d'Achaïe (pour rabaisser l'orgueil des stoïciens qui y venaient encore philosopher, d'après la lettre 54 : voir sur Synésios les références de Draeseke, *Klass. Phil. Woch.* 1913, p. 154). C'est à tort qu'on me paraît avoir invoqué l'édit de Théodose contre le

*Enfin celui de Thémistios au milieu du IVe siècle :*

**112**. — Dans les autres arts, en effet, nous ne nous attachons pas non plus au grand nombre des œuvres, mais à la beauté et à l'exactitude, et j'ai admiré Phidias pour son Zeus de Pisa, Polygnote pour sa *Lesché*, Myron pour une seule petite génisse [1].

*Polygnote prit part aux peintures du portique élevé vers 470 à l'Agora par Peisianax, parent de Cimon, peintures qui valurent à ce portique son nom de Poecile; cette part de Polygnote était telle que le nom de Poecile fut expliqué par ses seules œuvres.*

**113**. — L'École *stoïcienne* doit son nom à ce que Zénon enseignait, allant et venant dans la *Stoa Poikilé*, nommée aussi Peisianakteion, mais *Poikilé* en raison de la peinture de Polygnote.

**114**. — Oui, par Zeus, le Portique Poecile, qui a donné son nom à la philosophie de Chrysippe, ne mérite plus maintenant le nom de *poecile*. Car le proconsul a fait enlever les panneaux sur lesquels Polygnote de Thasos avait éternisé son art (texte semblable à la lettre 54) [2].

**115**. — Portique de Peisianax : celui qu'on appelle Poecile, à cause de la peinture de Polygnote. Le portique, dit d'abord de Peisianax, fut plus tard, lorsqu'il eut été peint, appelé Poecile [3].

---

paganisme de 391 ; peut-être furent-ils enlevés pour aller orner le forum de Théodose qui fut inauguré v. 393 à Constantinople. Pourtant, au XIe s., Psellos semble y faire allusion, comme si le Poecile avait encore ses peintures (*Ep.* 33, dans Sathas, *Bibliotheca*, V, p. 268). En tout cas, Himérios, qui professa à Athènes de 350 à 386, les y vit encore (*Or.*, X, 2).

3. Quand les textes qui veulent expliquer le mot de *Poikilé*, *bigarée*, *peinte*, ne nomment pas les peintures de Polygnote, ils font allusion à la Marathonomachie qui y était représentée. Ainsi, au vers de Perse, III, 53 : *quaeque docet sapiens bracatis inclita Medis | porticus*, le scholiaste note : *Atheniensium porticum dicit in qua picta erat pugna Atheniensium et eorum qui cum Xerxe Persa ad oppugnandam Graeciam venerant, gesta apud Marathonios campos. Quam porticum sapientem dixit, quoniam sapientes in ea philosophabantur* (d'où l'erreur d'Isidore, *Orig.*, VIII, 6 : *porticus fuit Athenis quam Peisianactiam appellabant, in qua picta erant gesta sapientium atque virorum fortium historia*), de même la scholie commune à Aesch., III, 184 et à Démosth., XX, 112 : ἡ Πεισιανάκτειος γραφέντων ἐν αὐτῇ τῶν ἐν Μαραθῶνι καὶ ἄλλων τινῶν Ποικίλη ἐκλήθη et Tzetzès dans Cramer, *An. Oxon.*, IV, p. 21, 17 : καὶ ἡ τοῦ Πεισιάνακτος κτήτορος ἔγουσα κλῆσιν τὴν ἡπερ κατωνόμασαν ἐξ ὕστερον Ποικίλην ἀνθ' ὧνπερ ἐνεγράφησαν αὐτῇ τὰ Μαραθῶνος.

**116**. — *PAUSAN.* I, 15-16 : **15**. — 1. Ἰοῦσι δὲ πρὸς τὴν στοάν, ἣν Ποικίλην ὀνομάζουσιν ἀπὸ τῶν γραφῶν, ἔστιν Ἑρμῆς χαλκοῦς καλούμενος Ἀγοραῖος καὶ πύλη πλησίον· ἔπεστι δέ οἱ τρόπαιον Ἀθηναίων ἱππομαχίᾳ κρατησάντων Πλείσταρχον, ὃς τῆς ἵππου Κασσάνδρου καὶ τοῦ ξενικοῦ τὴν ἀρχὴν ἀδελφὸς ὢν ἐπετέτραπτο. Αὕτη δὲ ἡ στοὰ πρῶτα μὲν Ἀθηναίους ἔχει τεταγμένους ἐν Οἰνόῃ τῆς Ἀργείας ἐναντία Λακεδαιμονίων· γέγραπται δὲ οὐκ ἐς ἀκμὴν ἀγῶνος οὐδὲ τολμημάτων ἐς ἐπίδειξιν τὸ ἔργον ἤδη προῆκον, ἀλλὰ ἀρχομένη τε ἡ μάχη καὶ ἐς χεῖρας ἔτι συνιόντες. — 2. Ἐν δὲ τῷ μέσῳ τῶν τοίχων Ἀθηναῖοι καὶ Θησεὺς Ἀμαζόσι μάχονται. Μόναις δὲ ἄρα ταῖς γυναιξὶν οὐκ ἀφῄρει τὰ πτάισματα τὸ ἐς τοὺς κινδύνους ἀφειδές, εἴ γε Θεμισκύρας τε ἁλούσης ὑπὸ Ἡρακλέους καὶ ὕστερον φθαρείσης σφίσι τῆς στρατιᾶς, ἣν ἐπ' Ἀθήνας ἔστειλαν. ὅμως ἐς Τροίαν ἦλθον Ἀθηναίοις τε

---

1. Le Portique qui a dû à ses peintures d'être resté célèbre sous le nom de Poecile avait été élevé par l'Alcméonide Peisianax, probablement l'oncle d'Isodiké que Cimon avait épousée en secondes noces (au plus tôt vers 470). C'est de 473, date où il a ramené les cendres de Thésée, à 461, date de son ostracisme, que l'influence de Cimon et des oligarques a été prépondérante à Athènes. C'est durant cette période qu'il a dû faire ombrager l'Agora de platanes (Plut. *Cim.*, 13) et c'est après la prise d'Eïon (475) qu'il lui fut permis d'y dresser un *hermès* avec épigramme relatant cet exploit (*Cim.*, 7) ; c'est donc entre 473 et 462 que le Peisianakteion a dû être construit. On préférera le début de cette période si l'on admet qu'Elpiniké, sœur de Cimon, n'était pas encore mariée à Kallias lorsqu'elle accorda ses faveurs à Polygnote (cf. **106**) ; en tout cas, la construction devait être achevée en 456, année de la bataille d'Oinoé (cf. n. 2) qu'une peinture y commémorait.

Quant à la forme et à l'emplacement du Poecile sur l'Agora, seules des fouilles pourront résoudre la question (voir, pour les différentes reconstructions proposées, en dernier lieu, les commentaires de Frazer et de Hitzig à Pausanias et Judeich, *Topogr. Athens*, p. 299). L'hypothèse la plus probable est celle qui le place au côté Nord, formant une longue galerie avec petites ailes en retour. Si l'on admet que Pausanias décrivait de gauche à droite, la peinture d'Oinoé aurait été sur l'aile Est et le mur du fond aurait été orné d'Est en Ouest par l'Amazonomachie, l'Ilioupersis et la Marathonomachie. On a proposé de placer les boucliers pris à Skiôné (423) et à Sphactérie (425), boucliers que Pausanias mentionne après avoir décrit la Marathonomachie (ἐνταῦθα ἀσπίδες...) sur l'aile Ouest ; mais il paraît plus vraisemblable qu'ils ornaient l'entablement. Les tableaux n'étaient pas peints à fresque mais sur bois (cf. **114**).

La plupart des textes ne parlent que de Polygnote à propos des peintures du Poecile, alors que, des trois dont les auteurs sont connus, il n'en a peint qu'une, les deux autres étant de Mikon ; ces textes s'expliquent sans doute parce que Polygnote a conçu et dirigé les travaux du Poecile.

2. La bataille d'Oinoé, inconnue des auteurs, n'est mentionnée encore que dans un autre passage de Pausanias, X, 10, 3 : le groupe des « Sept contre Thèbes » à Delphes aurait été fait par Hypatodôros et Aristogeiton ἀπὸ τῆς νίκης ἥντινα ἐν Οἰνοῃ

*Polygnote n'y avait peint qu'une* Ilioupersis ; *la* Maratonomachie *et l'*Amazonomachie *étaient de Mikon. On connaît ces peintures par la description de Pausanias.*

**116.** — Sur le chemin du portique qu'on appelle Poecile à cause des peintures qu'il contient [1], on trouve un Hermès de bronze appelé Hermès Agoraios, et près de là, une porte surmontée d'un trophée élevé en commémoration de la victoire que la cavalerie athénienne remporta sur Pleistarchos auquel Kassandros son frère avait confié le commandement de la cavalerie et de ses soldats étrangers.

*Bataille d'Oinoé.* — La première peinture du portique représente les Athéniens rangés en ligne contre les Lacédémoniens à Oinoé en Argolide. Le peintre n'a pas figuré le fort de la mêlée ; il ne s'est fait encore aucune action d'éclat ; mais la bataille s'engage et l'on commence à en venir aux mains [2].

---

τῇ Ἀργείᾳ αὐτοί τε καὶ Ἀθηναίων ἐπίκουροι Λακεδαιμονίους ἐνίκησεν. La signature des deux sculpteurs a été retrouvée (Loewy, 101) ; elle appartient au milieu du v^e s. C. Robert (*Hermes*, 1890, p. 412 et *Marathonschlacht*, p. 4), qui croyait que la signature devait être antérieure à 450, avait placé la bataille vers 460 ; on sait que, vers cette date, par réaction contre la politique qui avait amené Cimon en Messénie, une alliance fut conclue contre Sparte entre Athènes et Argos ; c'est alors qu'aurait eu lieu la victoire d'Oinoé. Ce serait pour répondre au monument élevé par Argos et Athènes à Delphes que Sparte, victorieuse à son tour en 457, à Tanagra, des Athéniens et d'un corps argien, aurait placé un bouclier d'or au fronton du temple d'Olympie (Paus., V, 10, 4). Pomtow place, au contraire, Oinoé en 456 (*Klio*, 1908, p. 191), comme l'a fait Busolt (*Griech. Gesch.*, III, p. 1324) : ce serait pour effacer le trophée lacédémonien à Olympie que les Argiens auraient consacré ce monument à Delphes, les Athéniens la peinture au Poecile. Pomtow s'appuie sur deux arguments précis :

1) Pour que deux artistes Béotiens travaillent à un pareil monument il faut que la Béotie ait été l'alliée d'Athènes ; il n'en fut ainsi qu'après la victoire des Athéniens à Oinophyta (aut. 457) ; 2) pour qu'Épizélos signe « Béotien d'Orchomène » il faut que la confédération béotienne ait existé. Or, dissoute par les guerres médiques, elle ne fut reconstituée qu'après Tanagra. J'ajoute que, élevé comme il l'a été, par un beau-frère de Cimon, le Poecile n'a dû être décoré que d'exploits auxquels son souvenir pouvait être associé : ostracisé en 461, Cimon fut rappelé en 457 lorsque, après Tanagra, où il avait essayé en vain de combattre, Athènes eut besoin de toutes ses forces ; il n'y a rien d'invraisemblable à ce qu'il ait pris part à la bataille d'Oinoé. La vieille théorie (Brunn, Urlichs, Kœhler, Bruckner, Wachsmuth, Curtius, Judeich, Furtwaengler, Collignon) qui plaçait Oinoé dans la guerre de Corinthe (395-87), surtout parce que Pline date Hypatodôros de la 102^e Ol. (372-69), doit donc être abandonnée : ou bien Pline a commis une erreur, ou bien il a visé un Hypatodôros plus jeune.

Bien que Pausanias nous dise qu'on n'avait représenté que le début du combat, il est tentant de rapporter à cette peinture l'anecdote de Plutarque, *Apopht. lac.*, 7 : ἐπεὶ δὲ ἰδόν τις ἐν πίνακι γραπτῷ Λάκωνας ὑπὸ Ἀθηναίων τραπομένους, ἔλεγεν « Ἀνδρεῖοί γ' Ἀθηναῖοι », Λάκων ὑποτυγών· « ἐν τῷ πίνακι » ἔφη.

αὐτοῖς μαχουμεναι καὶ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησι· ἐπὶ δὲ ταῖς Ἀμαζόσιν Ἕλληνές εἰσιν ἡρηκότες Ἴλιον καὶ οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι διὰ τὸ Αἴαντος ἐς Κασσάν-
15 δραν τόλμημα· καὶ αὐτὸν ἡ γραφὴ τὸν Αἴαντα ἔχει καὶ γυναῖκας τῶν αἰχμαλώτων ἄλλας τε καὶ Κασσάνδραν. — 3. Τελευταῖον δὲ τῆς γραφῆς εἰσιν οἱ μαχεσάμενοι Μαραθῶνι· Βοιωτῶν δὲ οἱ Πλάταιαν ἔχοντες καὶ ὅσον ἦν Ἀττικὸν ἴασιν ἐς χεῖρας τοῖς βαρβάροις. Καὶ ταύτῃ μέν ἐστιν ἴσα <τὰ> παρ' ἀμφοτέρων ἐς τὸ ἔργον· τὸ δὲ ἔσω[1] τῆς μάχης φεύγοντές εἰσιν οἱ Βαρβάροι
20 καὶ ἐς τὸ ἕλος ὠθοῦντες ἀλλήλους, ἔσχαται δὲ τῆς γραφῆς νῆές τε αἱ Φοίνισσαι καὶ τῶν βαρβάρων τοὺς ἐσπίπτοντας ἐς ταύτας φονεύοντες οἱ Ἕλληνες.

**16.** — 1. Ἐνταῦθα καὶ Μαραθὼν γεγραμμένος ἐστὶν ἥρως, ἀφ' οὗ τὸ πεδίον ὠνόμασται, καὶ Θησεὺς ἀνιόντι ἐκ γῆς εἰκασμένος. Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς· Μαραθωνίοις γάρ, ὡς αὐτοὶ λέγουσιν, Ἡρακλῆς ἐνομίσθη θεὸς πρώτοις. Τῶν
25 μαχομένων δὲ δῆλοι μάλιστά εἰσιν ἐν τῇ γραφῇ Καλλίμαχός τε, ὃς Ἀθηναίοις πολεμαρχεῖν ἥρητο, καὶ Μιλτιάδης τῶν στρατηγούντων, ἥρως τε Ἐχετλος καλούμενος, οὗ καὶ ὕστερον ποιήσομαι μνήμην.

---

1. J'ai traduit comme s'il y avait ἔξω, correction de Clavier. Autrement, le sens ne paraît pas clair : celui que propose Brunn « au cœur de la bataille » n'est guère admissible, puisqu'il s'agit de fuite et de poursuite.

---

1. Voir p. 128, n. 2.

2. D'après ce texte le nom d'*Ilioupersis* qu'on s'accorde à donner à ce tableau n'est pas aussi justifié que pour la peinture de Polygnote à la Lesché : il ne figurait que l'une des scènes (cf. p. 100, n. 2) de cette peinture : l'assemblée des chefs discutant les expiations qu'il faudrait offrir à Athéna pour le sacrilège d'Ajax. On sait par **106** que, dans le groupe des captives, Laodiké avait reçu les traits d'Elpiniké, la sœur de Cimon. On imagine de préférence ce groupe de femmes éplorées faisant pendant à celui des chefs que suit la foule des Achéens ; ils veulent lapider le sacrilège tandis que, au milieu, Ajax embrassait l'autel d'Athéna. Wachsmuth *Die Stadt Athen*, II, 516 a supposé que, si on avait choisi cet épisode pour décorer le milieu du Portique, c'est qu'on avait dû suivre une version où une part importante était faite aux chefs Athéniens, Ménestheus, et aux fils de Thésée, Akamas et Démophon. On sait précisément qu'ils jouaient un rôle dans l'*Ilioupersis* d'Arktinos dont le jugement d'Ajax formait un des épisodes et on a vu p. 104, n. 1 qu'Akamas aurait séduit Laodiké ; Akamas avait sa place dans l'*Ilioupersis* de Delphes, comme au Cheval Dourien de l'Acropole (Paus. I, 23, 8) et dans le groupe des Dix héros consacré à Delphes sur le butin de Marathon (Paus. X, 26, 2).

*Amazonomachie de Mikon.* — Sur le mur du milieu, c'est le combat de Thésée et des Athéniens contre les Amazones. Ces femmes sont les seules que la défaite n'a pas empêché d'affronter de nouveaux dangers; car, malgré a prise de Thémiscyre par Héraklès et la destruction de l'armée qu'elles envoyèrent plus tard contre Athènes, elles ne laissèrent pas d'aller à Troie combattre les Athéniens et le reste des Grecs [1].

*Ilioupersis de Polygnote.* — Après les Amazones, on voit les Grecs qui viennent de prendre Troie; les rois sont assemblés au sujet de l'attentat commis par Ajax sur Cassandre : on voit Ajax lui-même, Cassandre et d'autres captives [2].

*Bataille de Marathon de Mikon.* — La dernière partie de la peinture a pour sujet la bataille de Marathon. Les Béotiens de Platée et toute l'armée des Athéniens sont aux prises avec les Barbares. Sur ce point, l'affaire est encore indécise; en dehors de la mêlée on voit les Barbares s'enfuir et se jeter pêle-mêle dans le marais.

On aperçoit, à l'arrière-plan, la flotte phénicienne et les Grecs massacrant les Perses qui tâchent d'y monter. Là, sont aussi représentés le héros Marathon qui a donné son nom à la plaine, Thésée qui paraît sortir de terre, enfin, Athéna et Héraklès. En effet, les Marathoniens prétendent être les premiers qui aient rendu à Héraklès les honneurs divins. Parmi les combattants, les plus en vue dans ce tableau sont Kallimachos alors polémarque des Athéniens, le stratège Miltiade et le héros Echetlos dont j'aurai plus tard occasion de parler [3].

---

Wachsmuth (*loc. cit.*, n. 4) a aussi proposé de rattacher à cette peinture le Sophocle jouant de la cithare qu'on aurait vu peint au Poecile d'après ce passage de la *Vita*, V : φασὶ δὲ ὅτι καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν ἐν μόνῳ τῷ Θαμύριδι ποτε ἐκιθάρισεν, ὅθεν καὶ ἐν τῇ ποικίλῃ Στοᾷ μετὰ κιθάρας αὐτὸν γεγράφθαι (d'après Philochoros).

On sait que Sophocle fut couronné pour la première fois en 469, et cela de la main de Cimon. Il peut donc fort bien avoir été peint au Poecile une dizaine d'années plus tard. Mais le rapprochement avec le fait qu'Elpiniké y fut figurée n'est pas une raison suffisante pour placer son portrait dans l'*Ilioupersis*. On le placera de préférence à la peinture d'Oinoé, bataille où il a pu prendre part, à moins qu'on n'admette qu'il y ait eu au Poecile un tableau de Salamine — on sait précisément que Sophocle fit partie du chœur qui célébra la victoire — sur la seule foi de cette scholie à Grégoire de Nazianze, *Orat ad. Jul.* : τῆς στοᾶς ἣ καὶ ποικίλη ἐλέγετο διὰ τὰ ἐν αὐτῇ γεγραμμένα, οἷον ἡ ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχία ἢ τὰ κατὰ Μαραθῶνα.

3. Voir, pour le commentaire de ce texte, p. 157 et suiv.

## B. — Au Théseion.

### 4. Amazonomachie.

**117.** — *PAUSAN.* I, 17, 2 : Πρὸς δὲ τῷ γυμνασίῳ Θησέως ἐστὶν ἱερόν· γραφαὶ δέ εἰσι πρὸς Ἀμαζόνας Ἀθηναῖοι μαχόμενοι. Πεποίηται δὲ σφισιν ὁ πόλεμος οὗτος καὶ τῇ Ἀθηνᾷ ἐπὶ τῇ ἀσπίδι καὶ τοῦ Ὀλυμπίου Διὸς ἐπὶ τῷ βάθρῳ. Γέγραπται δὲ ἐν τῷ τοῦ Θησέως ἱερῷ καὶ ἡ Κενταύρων καὶ [ἡ] Λαπιθῶν μάχη· Θησεὺς μὲν οὖν ἀπεκτονώς ἐστιν ἤδη Κένταυρον, τοῖς δὲ ἄλλοις ἐξ ἴσου καθέστηκεν ἔτι ἡ μάχη. Τοῦ δὲ τρίτου τῶν τοίχων ἡ γραφὴ μὴ πυθομένοις ἃ λέγουσιν οὐ σαφής ἐστι, τὰ μέν που διὰ τὸν χρόνον, τὰ δὲ Μίκων οὐ τὸν πάντα ἔγραψε λόγον. Μίνως ἡνίκα Θησέα καὶ τὸν ἄλλον στόλον τῶν παίδων ἦγεν ἐς Κρήτην, ἐρασθεὶς Περιβοίας, ὡς οἱ Θησεὺς μάλιστα ἠναντιοῦτο, καὶ ἄλλα ὑπὸ ὀργῆς ἀπέρριψεν ἐς αὐτὸν καὶ παῖδα οὐκ ἔφη Ποσειδῶνος εἶναι, ἐπεὶ <οὐ> δύνασθαι τὴν σφραγῖδα, ἣν αὐτὸς φέρων ἔτυχεν, ἀφέντι ἐς θάλασσαν ἀνασῶσαί οἱ. Μίνως μὲν λέγεται ταῦτα εἰπὼν ἀφεῖναι τὴν σφραγῖδα· Θησέα δὲ σφραγῖδά τε ἐκείνην ἔχοντα καὶ στέφανον χρυσοῦν, Ἀμφι-

1. Pausanias cite Mikon comme peintre du 3e tableau. Comme Harpocration et Suidas parlent de peintures célèbres de Polygnote au Théseion, il est probable qu'ici, comme au Poecile et à l'Anakeion, les deux peintres se sont divisés la tâche. On sait que le Théseion fut élevé pour recevoir les cendres de Thésée ramenées de Skyros par Cimon en 473 (Plut. *Cim.* 8 ; *Thes.* 35 ; Schol. Aesch. III, 13) ; il ne s'identifie pas avec le temple bien connu sous ce nom, mais s'élevait à l'Est de l'Agora, au S. du gymnase de Ptolémée. D'après l'indication donnée par Pausanias à propos de la 3e peinture, il y aurait eu une peinture sur chacun des trois murs : il faut donc songer à de vastes fresques (pour une 4e fresque, qui aurait d'ailleurs été coupée par la porte, voir p. 142, n. 1).

2. Il n'est guère probable que Mikon ait peint deux fois le même sujet. Aussi, puisque l'Amazonomachie du Poecile est son œuvre (**137**), attribuera-t-on celle du Théseion à Polygnote. Du rapprochement que fait Pausanias avec les Amazonomachies qu'il a décrites sur le bouclier de la Parthénos (I, 24, 1) et sur le socle du Zeus Olympien (V, 11, 7), il n'y a rien à conclure pour la façon dont le sujet était traité au Théseion. Des Amazonomachies peintes se trouvent à Pompéi (Helbig, 1250) et à Bonn (Blanchet, *op. cit.*, p. 36). Voir aussi le sarcophage peint *J. H. S.*, 1883, pl. 36 et plus bas, p. 155.

3. Comme il veut retrouver l'influence d'autres œuvres polygnotéennes à l'Héroon de Trysa, Benndorf rapprocherait de la Centauromachie du Théseion celle de l'Héroon (Benndorf, pl. 23 ; Reinach, *Rép. Reliefs*, I, 162, 5 et 7). Dans cette hypothèse, Thésée aurait été représenté brandissant une bipenne sur la tête d'un Centaure affaissé devant lui. Outre les art. *Kentauroi* et *Peirithoos* du Roscher, cf. H. Oelschig, *De Centauromachiae in arte graeca figuris* (Halle, diss. 1911). Je rapporterais plutôt au style de Zeuxis le combat des Centaures et des Lapithes peint sur un des marbres d'Herculanum (cf. **190** et Robert, *Marathonschlacht. 18 Hall. Winckelmannsprogr.* p. 48 et *Kentaurenkampf, 22 H.* W.-*Pr.* pl. I).

*Polygnote avait également décoré avec Mikon le Théseion vers 465.*

**117**. — Près de ce gymnase est le temple de Thésée [1]. Les peintures sont d'abord le combat des Athéniens contre les Amazones, sujet qui se trouve également sur le bouclier d'Athéna et le socle du Zeus d'Olympie [2]. Ensuite on trouve peint au temple de Thésée le combat des Centaures et des Lapithes ; Thésée a déjà tué un Centaure, mais la victoire est encore indécise [3]. Le tableau de la troisième paroi du temple est difficile à comprendre quand on n'en a pas la clé ; ce qui tient en partie à l'effet du temps, en partie à ce que Mikon n'a pas représenté le sujet dans son entier. Lorsque Minos conduisait en Crète Thésée et le reste de la flotte des jeunes tributaires, il devint amoureux de Périboia, et, comme Thésée s'opposait fortement à sa passion, Minos emporté par la colère, lui reprocha de n'être pas un vrai fils de Poseidon, puisqu'il ne pourrait pas lui rapporter l'anneau qu'il avait au doigt, s'il le jetait à la mer ; et, à l'instant, il le jeta dans les flots. Thésée, après avoir plongé, reparut en tenant l'anneau, et, de plus, une couronne d'or, présent d'Amphitrite [4]. Quant

---

4. Au texte de Hygin (*Astron.* II, 5) et aux quatre vases — 1. coupe d'Euphronios au Louvre (Klein, *Euphronios*, p. 182 ; Pottier, *Album*, pl. 102) ; 2. cratère d'Agrigente au Cabinet des Médailles (S. Reinach, *Rép. Vases*, II, 83-4 ; P. Girard, fig. 109) ; 3. cratère de Bologne (*Mus. Ital.* III, pl. I) ; 4. vase à f. r. de Ruvo, (*Roem. Mitt.* 1894, pl. VIII) — cités dans les notes de Frazer et de Hitzig, est venu s'ajouter le poème de Bacchylide XVII ; comme il est consacré à cet épisode, la question a été reprise (cf. Robert, *Hermes*, 1898, p. 130 et les éd. Th. Reinach, p. 61 ; Jebb, p. 227 ; Taccone, p. 159 ; Zanghieri, *Studi su B.*, 1906, p. 115, et surtout P. Jacobstahl, *Theseus auf dem Meergrund*, Leipzig, 1911).

Dans les vases 1 et 3, Thésée est figuré nageant, supporté par un Triton ; ce motif, d'un art très raffiné, créé par Euphronios au moins vingt ans avant la construction du Théseion, n'est sans doute pas celui dont s'est inspiré Mikon ; on doit plutôt penser aux vases 2 et 4 où Thésée, vêtu d'une tunique courte, est figuré donnant la main à Poséidon assis, derrière lequel se tient debout Amphitrite tendant une couronne au héros. Klein (*Euphronios*, p. 190) remarque que, sur aucun de ces vases, Thésée n'est représenté recevant l'anneau et croit que c'est à cette singularité que fait allusion Pausanias quand il remarque que le sujet de la fresque est difficile à comprendre parce que Mikon ne l'a pas figuré en entier. Mais Poséidon n'était-il pas supposé, sur ces vases, passer l'anneau à la main droite de Thésée qu'il serre ? Ce que Pausanias veut dire c'est plutôt que Mikon n'ayant pas peint la scène de la dispute, mais seulement celle de la remise de l'anneau et de la couronne, le sujet — d'ailleurs tiré d'une légende peu répandue — n'était pas évident. Il l'est si peu qu'avant la découverte de Bacchylide la scène, telle qu'elle est figurée sur les vases 2 et 4, avait été mal interprétée.

τρίτης δῶρον, ἀνελθεῖν λέγουσιν ἐκ τῆς θαλάσσης. Ἐς δὲ τὴν τελευτὴν τὴν
15 Θησέως πολλὰ ἤδη καὶ οὐχ ὁμολογοῦντα εἴρηται· δεδέσθαι τε γὰρ αὐτὸν λέγουσιν ἐς τόδε ἔως ὑφ' Ἡρακλέους ἀναχθείη, πιθανώτατα δὲ ὧν ἤκουσα· Θησεὺς ἐς Θεσπρωτοὺς ἐμβαλών, τοῦ βασιλέως τῶν Θεσπρωτῶν γυναῖκα ἁρπάσων, τὸ πολὺ τῆς στρατιᾶς οὕτως ἀπόλλυσι, καὶ αὐτός τε καὶ Πειρίθους — Πειρίθους γὰρ καὶ τὸν γάμον σπεύδων ἐστράτευεν — ἥλωσαν, καὶ σφᾶς ὁ
20 Θεσπρωτὸς δήσας εἶχεν ἐν Κιχύρῳ.

## C. — A l'Anakeion.

### 5. Les Dioscures enlevant les Leukippides.

**118**. — *PAUSAN.* I, 18, 1 : Τὸ δὲ ἱερὸν τῶν Διοσκούρων ἐστὶν ἀρχαῖον. Αὐτοί τε ἑστῶτες καὶ οἱ παῖδες καθήμενοί σφισιν ἐφ' ἵππων ἐνταῦθα Πολύγνωτος μὲν συγχέοντας[1] αὐτοὺς ἔγραψε γάμον τῶν θυγατέρων τοῦ Λευκίππου, Μίκων δὲ τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας· καί οἱ τῆς γραφῆς ἡ σπουδὴ μάλιστα ἐς Ἄκαστον καὶ τοὺς ἵππους ἔχει τοὺς Ἀκάστου.

1. L'ἔχοντας ἐς des mss. ne présentant aucun sens raisonnable, on a adopté cette correction de Hitzig.

**119**. — *HESYCH.* Πολύγνωτος (voir **109**) : λαγῳὸς καὶ ἀνάκειται ἐν τῷ Ἀνακείῳ.

**120**. — *Mantissa Prov.* II, 66 (*Paroemiogr. graeci* de Leutsch, II, p. 768) : Πολυγνώτου λαγώς· ἐπὶ τῶν ὁτιοῦν ἀκριβῶς ἐκτυπούντων· Πολύγνωτος γὰρ ζωγράφος γράψας λαγὼν δόξαν παρέσχετο τοῖς ὁρῶσι ζῶν εἶναι τὸ θηρίον τοῦτο (Même texte abrégé dans Photius, *s. v.*).

1. Brunn et Overbeck sont d'avis que, dans ce récit, Pausanias a voulu expliquer une quatrième peinture du Théseion. Frazer, Hitzig et Milchhœfer en doutent et croient que Pausanias a seulement trouvé l'occasion bonne pour déployer son érudition mythologique. L'absence de tout monument se rapportant à la légende que résume Pausanias est un fort argument contre l'existence d'une peinture célèbre le représentant.

2. Le temple des Dioscures ou *Anakeion* se trouvait au pied du versant Nord de l'Acropole, entre l'Aglaurion et le Prytaneion.

3. Boettiger avait supposé, à tort comme le montre Brunn, que ces Dioscures avec leurs fils Anaxis et Mnasinos (déjà figurés à cheval sur le trône d'Amyclées,

à la mort de Thésée, on la raconte de différentes manières. Quelques-uns disent qu'il resta enchaîné jusqu'à ce qu'il eût été délivré par Héraklès. De toutes ces versions, voici la plus vraisemblable. Thésée ayant porté les armes contre les Thesprotes pour enlever la femme de leur roi, perdit la plus grande partie de ses troupes et fut lui-même fait prisonnier en compagnie de Peirithoüs qui s'était joint à lui pour rechercher ce mariage. Le roi des Thesprotes les mit aux fers et les retint à Kichyros [1].

*Polygnote avait été encore associé avec Mikon à l'Anakeion où il peignit* l'Enlèvement des Leukippides.

**118.** — Le sanctuaire des Dioscures est ancien [2]. Les Dioscures y sont représentés en pied ; leurs fils à cheval [3]. Il existe dans cet endroit un tableau de Polygnote représentant les Dioscures bouleversant les noces des filles de Leukippos [4], et un tableau de Mikon figurant ceux qui avaient fait voile pour Kolchos avec Jason. Le groupe le plus poussé est celui d'Akastos et de ses chevaux.

**119.** — Un lièvre (de Polygnote) est consacré dans l'Anakeion.

**120.** — « Lièvre de Polygnote ». Se dit de toute œuvre d'art qui se modèle exactement sur la réalité : le peintre Polygnote ayant représenté un lièvre, les spectateurs crurent que cet animal était vivant [5].

---

Paus. III, 18, 13) étaient le sujet d'une autre peinture de Mikon. Il s'agit du groupe formant statue de culte dans l'Anakeion.

4. La correction adoptée implique qu'il s'agit de la scène du rapt des Leukippides si souvent représentée sur les vases peints, comme l'avaient pensé A. Kuhnert (*Jahrb.*, II, 274) et J. Harrison (*Ancient Athens*, p. 161).

5. Le détail du lièvre permet de croire que les Dioscures, quand ils firent irruption dans la noce, étaient figurés revenant de la chasse, comme les Apharides aux métopes des trésors de Sicyone (Perrot, VIII, fig. 227) ; un lièvre ainsi pendu à l'extrémité d'une poutre portée sur l'épaule se voit sur une métope peinte du temple de Thermos (cf. *Dict. des Ant.*, fig. 5643 et Perrot, IX, pl. XIV). Branchos jouant avec un lièvre est une des peintures du *De Oeco* de Lucien (cf. p. 42, n. 1).

## D. — A la Pinacothèque.

### 6. Achille à Skyros. — 7. Ulysse et Nausikaa. 8. Polyxène. — 9. Héra.

**121**. — *PAUSAN.* I, 22, 6-7 : Ἔστι δὲ ἐν ἀριστερᾷ τῶν Προπυλαίων οἴκημα ἔχον γραφάς. Ὁπόσαις δὲ μὴ καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέσιν εἶναι. Διομήδης ἦν <καὶ Ὀδυσσεὺς>, ὁ μὲν ἐν Λήμνῳ τὸ Φιλοκτήτου τόξον, ὁ δὲ τὴν Ἀθηνᾶν ἀφαιρούμενος ἐξ Ἰλίου. Ἐνταῦθα, ἐν ταῖς γραφαῖς, Ὀρέστης ἐστὶν Αἴγισθον φονεύων καὶ Πυλάδης τοὺς παῖδας τοὺς Ναυπλίου βοηθοὺς

---

1. On sait qu'on appelle *pinacothèque* l'aile N. des Propylées. « Elle se compose : 1° d'un vestibule à 3 colonnes doriques *in antis* (h. 5 m. 776) ; 2° d'une salle rectangulaire (larg. 10 m. 76 ; prof. 8 m. 96 , séparée du vestibule par un mur percé d'une porte et de deux fenêtres encadrées de pilastres dont les chapiteaux ont conservé les traces de leur décoration polychrome. Les tableaux qui l'ornaient ne pouvaient être des fresques murales, mais de petits panneaux mobiles de bois, marbre ou terre cuite, consacrés comme offrandes et montés sur socles ou chevalets. Les murs ne portent aucune trace d'apprêts pour fresque ni de clous de suspension. Le polissage en est même resté inachevé. Cette salle, d'ailleurs médiocrement éclairée, n'était pas destinée à l'origine à servir de galerie de peinture » (G. Fougères, *Grèce*, coll. des *Guides Joanne*, p. 38). Cependant l'expression τὸ οἴκημα ἔχον γραφάς se retrouve chez Pausanias (X, 38, 3) pour la Pinacothèque d'Éphèse, et, quant à cet inachèvement du polissage, on a supposé qu'il était voulu ; bien que moins net qu'au Théseion, le piquetage au fer aurait été destiné à recevoir l'enduit à fresque (cf. Perrot, IX, p. 192 ; à l'appui de l'idée que les tableaux auraient été des fresques, Doerpfeld fait valoir le bandeau de marbre noir qui court tout autour de la pièce à env. 1 m. de haut : il marquerait la limite inférieure des peintures (*Ath. Mitt.*, 1911, p. 52).

On a supposé qu'on y avait transféré des tableaux qu'on trouvait mal exposés ou encombrants dans les temples de l'Acropole où il fallait faire de la place pour de nouvelles offrandes. Si l'on admet cette hypothèse, on ne peut tirer argument pour la biographie de Polygnote de l'époque de la construction des Propylées, 437-2. On a discuté pour savoir si les 11 peintures décrites étaient toutes de Polygnote. Le texte de Pausanias implique qu'il était l'auteur de 5 et de 6 ; l'épigramme qu'il était aussi celui de 4 ; cela permet de croire qu'il l'était aussi de 3 auquel 4 répond comme 5 répond à 6 ; si on l'admet, on n'hésitera guère à lui attribuer aussi la première paire de tableaux. Cependant, on a observé que la *Nausikaa* (6) est attribuée par Pline (**491** à Protogène et déjà K. O. Mueller proposait d'insérer après ἔγραψε δὲ Καύνιος Πρωτογένης. Mais la chute de ces deux mots est peu vraisemblable et on verra (p. 147, n. 2) que Pline a confondu la *Nausikaa* avec l'*Hammonias* qui faisait peut-être pendant à la *Paralos* de Protogène. La présence de cette nouvelle paire de tableaux à la Pinacothèque permet de se demander s'ils n'y étaient pas tous disposés par paires. — Il devait y avoir encore d'autres tableaux puisque le périégète Polémon avait consacré un traité spécial Περὶ τῶν ἐν τοῖς Προπυλαίοις

*Parmi les 14 tableaux que Pausanias décrit à la Pinacothèque des Propylées, il donne Polygnote comme l'auteur d'un* Achille à Skyros *et d'un* Ulysse et Nausikaa. *Un indice permet de dater des environs de 470 le premier de ces tableaux.*

**121**. — A gauche des Propylées se trouve un local contenant des tableaux [1]. Parmi ceux que le temps n'a pas effacés, il y avait Diomède et Ulysse, l'un emportant l'arc de Philoctète, à Lemnos, l'autre, l'Athéna de Troie (1-2) [2]. Parmi les tableaux, on voit aussi Oreste tuant Egisthe, et Pylade massacrant les fils de Nauplios qui accourent au secours d'Egisthe (3) [3], et Polyxène sur le point d'être égorgée sur le tombeau d'Achille (4) [4]. Homère a bien fait d'omettre cette scène sauvage.

---

πινάκων (cité par Harpocration, s. λαμπάς; fr. VI de l'éd. de Polémon par Preller probablement un extrait de son Περὶ τῆς Ἀκροπόλεως (cf. le fr. III, cité à *Agatharchos*).

2. Il faut admettre (contre Frazer, avec Hitzig-Blümner), que, contrairement à l'usage, ὁ μὲν se rapporte au dernier cité, ὁ δὲ au premier. Si le peintre a voulu représenter le double rapt tel qu'il caractérisait les deux héros, il a dû, conformément à la tradition courante, montrer le farouche Diomède enlevant le Palladion, le rusé Ulysse subtilisant l'arc de Philoctète. Si le peintre s'était éloigné de cette tradition Pausanias n'aurait pas manqué d'en avertir. Mais il est possible que, par une opposition qui se comprendrait aisément entre deux pendants, le peintre ait donné Diomède comme compagnon à Ulysse et Ulysse à Diomède. On sait qu'Ulysse était généralement figuré comme ayant accompagné Diomède dans son entreprise et une tradition dont Euripide est l'écho représente Ulysse accompagné à Lemnos, non par Néoptolémos, mais par Diomède (c'est Diomède et non Ulysse qui enlève l'arc dans la *Petite Iliade*). L'enlèvement de l'arc est representé dans une série de monuments (art. *Philoktetes* du *Lexikon* de Roscher, c. 2337-9); les autres peintures connues de Philoctète (voir à Aristophon, à Parrhasios, et, peut-être à Aristeidès) semblent avoir plutôt figuré la souffrance du héros abandonné. Quant à l'enlèvement du Palladion par Ulysse et Diomède il était le motif d'un célèbre médaillon pour vase du ciseleur Pythéas (Pline, XXXIII, 55, 118); pour les monuments, voir Baumeister, *Denkmaeler*, art. *Palladionraub* (notamment la fig. 775 extraite de la *Tabula Iliaca*); Helbig, n. 1366 *b*; Sogliano, n. 580; Robert, *Sarkophagreliefs*, II, 149 et *Pausanias*, p. 215; Collignon, *C. R. Ac. Inscr.*, 1913, p. 156.

3. Euripide montrait un des fils de Nauplios, Oiax, venant au secours d'Egisthe contre Oreste (*Or.*, 432; cf. Philostr. *Heroic*, 162); son frère, figuré ici, devait être Nausimédon, puisque le 3e fils de Nauplios, Palamède, avait été traîtreusement tué sous Troie, meurtre qui fut la cause de l'inimitié de Nauplios contre Agamemnon. Aucun des nombreux monuments qui représentent le meurtre d'Égisthe ne comporte cet épisode (Overbeck, *Kunstmyth.*, 694 et C. Robert, *Bild und Lied*, 149-191). L'une des peintures que décrit Lucien (*De oeco*, 23) avait pour sujet le meurtre d'Égisthe par Oreste et Pylade.

4. Il semble que Polyxène était figurée au moment d'être frappée, retenant de sa main le péplos qui tombe dévoilant sa nudité, telle que l'imaginaient les auteurs cités, p. 97, n. 3. C'est à peu près ainsi qu'elle est figurée sur la *Tabula Iliaca* (Baumeister, fig. 775; Jahn, *Griech. Bilderchroniken*, p. 37; U. Mancuso, *La Tab. Iliaca*

ἐλθόντας Αἰγίσθῳ. Τοῦ δὲ Ἀχιλλέως τάφου πλησίον μέλλουσά ἐστι σφάζεσθαι Πολυξένη. Ὁμήρῳ δὲ εὖ μὲν παρείθη τόδε <τὸ> ὠμὸν οὕτως ἔργον.

Εὖ δέ μοι φαίνεται ποιῆσαι Σκύρον ὑπὸ Ἀχιλλέως ἁλοῦσαν, οὐδὲν ὁμοίως καὶ ὅσοι λέγουσιν ὁμοῦ ταῖς παρθένοις Ἀχιλλέα ἔχειν ἐν Σκύρῳ διαιταν, ἃ δὴ
10 καὶ Πολυγνωτος ἔγραψεν. Ἔγραψε δὲ καὶ πρὸς τῷ ποταμῷ ταῖς ὁμοῦ Ναυσικαᾷ πλυνούσαις ἐριστάμενον Ὀδυσσέα, κατὰ τὰ αὐτὰ καθὰ δὴ καὶ Ὅμηρος ἐποίησεν . . . . . .

Καὶ Περσεύς ἐστιν ἐς Σέριφον κομιζόμενος, Πολυδέκτῃ φέρων τὴν κεφαλὴν τὴν Μεδούσης· καὶ τὰ μὲν ἐς Μέδουσαν οὐκ εἰμὶ πρόθυμος ἐν τοῖς Ἀττικοῖς
15 σημῆναι· ἔτι δὲ τῶν γραφῶν παρέντι τὸν παῖδα τὸν τὰς ὑδρίας φέροντα καὶ τὸν

---

*del Museo Capitolino*, 1911, Acc. Lincei, p. 62 : devant le pilastre qui se dresse sur la tombe d'Achille, Néoptolémos égorge Polyxène ; il se précipite, le glaive dans la droite, vers la captive agenouillée, le torse nu, sur les gradins du pilastre ; derrière Néoptolémos, un serviteur nu tient la coupe de libations ; derrière le pilastre, Ulysse barbu est assis sur une pierre, pensif, le front sur la main ; derrière lui, Calchas debout, s'appuyant sur un bâton (Voir d'autres monuments cités par Robert, *Die Ilioupersis*, p. 60; *Homerische Becher*, p. 74 et Schlie, *Die Darstell. der tr. Sag. auf etr. Aschenkisten*, p. 153). La mise à mort de Polyxène est déjà figurée sur des sarcophages de Clazomènes, Hauser, *Arch. Jahrb.*, 1913, p. 275.

1. Il est fait allusion à la prise de Skyros dans *Il.*, IX, 668. La légende d'Achille habillé en femme et caché parmi les filles de Lykomède, que Pausanias trouve indigne de l'épopée, ne paraît devoir sa célébrité qu'à deux tragédies de Sophocle et d'Euripide intitulées *les Skyriennes*. On a supposé que cette légende venait des *Kypria* ; en tout cas, elle ne s'est développée qu'avec le cycle des légendes de Skyros, à l'époque du retour des cendres de Thésée (469). La pièce de Sophocle et la peinture de Polygnote peuvent appartenir à ce mouvement. Le sujet semble avoir été fort en faveur à l'époque hellénistique. En dehors d'une peinture d'Athénion **384** et, peut-être, d'une autre, par Théon (**515**), on trouve des tableaux qui le représentent décrits par Achille Tatius (VI, 1) et Aristénète (II, 5) et, plus longuement, par Philostrate le Jeune (1, 392 K : cf. à *Athénion*). La description d'Ovide, *Mét.*, XIII, 170 (cf. aussi Stace, *Ach.*, II, 229) a été rapprochée d'une peinture de la *Casa dei Dioscuri* (*Museo Borb.*, IX, pl. 6 ; Helbig, n. 1297 ; H.-B., I, 5) : au premier plan, Achille, rejetant sa robe de jeune fille, se précipite sur le glaive et le bouclier (où est figuré Chiron enseignant à Achille le jeu de la lyre) qu'Ulysse lui tend ; Diomède cherche en vain à le retenir ; au second plan, Lykomède, le sceptre en main entre deux guerriers et une de ses filles fuyant, épouvantée, vers la droite ; à gauche, deux autres filles du roi et le trompette qui sonne. C. Robert considère que cette peinture ainsi que la plupart des œuvres d'art qui représentent la même scène (sarcophages, Robert, *Sark. Rel.*, II, 21 ; mosaïques, *Ath. Mitt.*, 1877, p. 129 ; *Arch. Zt.*, 1881, p. 127) dérivent du tableau d'Athénion ; il a pu avoir ce pathétique qui rappelle la sculpture rhodienne (Robert, *Bild und Lied*, p. 34 ; *Arch. Jahrb.*, 1889 ; *Anz.*, p. 151 ; *Hermes*, 1890, p. 128 ; Robert ne rapproche de la peinture de Polygnote que les reliefs décorant le goryte de Nikopol (S. Reinach, *Rép. Reliefs*, III, 497, 1). Mais le sujet de ces

Homère a bien fait aussi de représenter Skyros prise par Achille, en divergence avec la tradition d'Achille vivant dans la société des jeunes filles à Skyros. C'est cette dernière version de la légende qu'a suivie Polygnote (5)[1]. Polygnote a représenté aussi Ulysse sur le rivage du fleuve, abordant les jeunes personnes qui sont en train de laver avec Nausikaa. Le tableau correspond exactement au récit d'Homère (6)[2] (Mention de l'*Alcibiade et Némée* d'Aglaophon le Jeune : 7, cf. n. **94**). Il y a aussi un Persée au moment où il arrive à Sériphos, apportant à Polydektès la tête de Méduse (8)[3]. Quant à ce qui concerne Méduse je ne désire pas m'y étendre dans les *Attika*. Puis, passant entre autres peintures celles du jeune garçon qui tient une hydrie (9) et celle du lutteur peint par Timainétos (10)[4], on

---

reliefs reste incertain et je préférerais, avec Loehr, *Arch. ep. Mitt.*, 1890, p. 168, rapprocher de la peinture de Polygnote, la coupe de Brygos fabriquée peu après 469-8. (*Mon. d. I.*, XI, 33; *Rép. Vases*, I, 226, 1) : Achille saisit sa lance en présence d'Ulysse et de Diomède tandis que Lykomède assis et trois de ses filles debout font le geste de l'étonnement ; une colonne indique que la scène se passe à l'intérieur d'un palais ; tous les personnages sont drapés sauf Achille qui n'a qu'un léger manteau.

2. On comprend que ce tableau ait pu faire pendant au précédent : le motif en était de même un homme au milieu de jeunes filles drapées. Ce motif n'a été représenté que rarement dans l'art antique. Il est d'autant plus notable qu'on le rencontre sur une hydrie de Munich dont le style rappelle la coupe de Brygos mentionnée à la n. préc. Ulysse apparaît sur les rochers de la berge, voilant avec des branches sa nudité ; derrière lui, un arbre où pendent des vêtements qui sèchent ; devant lui, Athéna tournée vers lui et cinq jeune filles qui, sauf une, s'enfuient avec le linge qu'elles lavaient (Gerhard, 218 ; Reinach, *Rép. Vases*, II, 110, 3-5). On a dit plus haut que c'est par suite d'une confusion que Pline avait identifié l'*Hammonias* de Protogène avec la *Nausikaa* de Polygnote.

3. En prenant le texte à la lettre il semble que la peinture représentait Persée encore volant, la tête de Méduse à la main, au moment où il va descendre sur Sériphos, tel que le décrivent Ovide, *Met.* IV, 699 et Stace, *Theb.* I, 543. On n'a signalé qu'un seul vase de ce type (fr. à f. n. Berlin, n. 2344) et on a eu sans doute tort de rapprocher du tableau des vases où Persée, nu ou drapé, tend la tête fatale à Polydektès assis et suivi d'un groupe de Sériphiens (*Philol.*, 1868, pl. III ; *Arch. Jahrb.*, 1892, p. 37) ; sur un cratère de Bologne (*Annali*, 1888, pl. F) Athéna contemple la scène, et le corps de Polydektès, jusqu'aux cuisses, est déjà transformé en pierre. Cet épisode, qui met la métamorphose en jeu, paraît avoir été le sujet d'un des reliefs du temple d'Apollonis à Cyzique décrit *Anth. Pal.*, III, 11.

4. Timainétos n'est pas autrement connu. En prenant le texte à la lettre, seul le *lutteur à la palestre* était de lui, mais, les tableaux semblant groupés par paires, peut-être le *jeune homme portant l'hydrie* était-il aussi son œuvre. En tout cas, les deux œuvres pouvaient se faire pendant, l'une montrant un jeune garçon au repos, l'autre dans toute l'ardeur de la lutte.

παλαιοτὴν ὃν Τιμαίνετος ἔγραψεν ἐστὶ Μουσαῖος. Ἐγὼ δὲ ἔπη μὲν ἐπελεξάμην ἐν οἷς ἐστι πέτεσθαι Μουσαῖον ὑπὸ Βορέου δῶρον, δοκεῖν δέ μοι πεποίηκεν αὐτὰ Ὀνομάκριτος, καὶ ἔστιν οὐδὲν Μουσαίου βεβαίως ὅτι μὴ μόνον ἐς Δήμητρα ὕμνος Λυκομίδαις.

**122**. — *Anth. Pal.*, III, 147, 5 *Planud.*, IV, 150 :

Ἅδε Πολυγνώτοις Πολυξένα, οὐδέ τις ἄλλα
χεὶρ ἔθιγεν τούτου δαιμονίου πίνακος
Ἥρας ἔργον ἀδελφόν· ἴδ' ὡς πέπλοιο φαγέντος
τὰν αἰδῶ γυμνὰν σώφρονι κρύπτε χεῖρι·
λίσσεται ἁ τλάμων ψυχᾶς ὕπερ· ἐν βλεφάροις δὲ
παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κεῖται ὅλος πόλεμος.

## III. PEINTURES EN BÉOTIE (9-12)

**123**. — *PAUSAN.* IX, 4, 1 : Πλαταιεῦσι δὲ Ἀθηνᾶς ἐπίκλησιν Ἀρείας ἐστὶν ἱερόν· ᾠκοδομήθη δὲ ἀπὸ λαφύρων ἃ τῆς μάχης σφίσιν Ἀθηναῖοι τῆς Μαραθῶνι ἀπένειμαν. Γραφαὶ δέ εἰσιν ἐν τῷ ναῷ Πολυγνώτου μὲν Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος, Ὀνασία δὲ Ἀδράστου καὶ Ἀργείων ἐπὶ Θήβας ἡ προτέρα στρατεία· αὗται μὲν δή εἰσω ἐπὶ τοῦ προνάου τῶν τοίχων αἱ γραφαί.

---

1. Le texte montre que Musée devait être représenté ailé : il formait peut-être pendant au Persée ailé. Il montre aussi que c'est sur des vers mis sous le nom de Musée par Onomakritos que s'appuyait la légende qui lui faisait donner des ailes par le vent du Nord. Il y eut là sans doute une confusion voulue avec le Scythe Abaris, magicien et guérisseur comme lui, confusion à laquelle ont aidé les traditions qui faisaient venir Musée de Thrace ; il s'établissait à Éleusis où il épousait l'hiérophante de Déméter ou devenait père d'Eumolpos.

2. L'emploi du mot πίναξ ne permet pas de douter qu'il ne s'agisse d'un tableau. C'est pourquoi Overbeck et Brunn ont déjà proposé de lire Πολυγνώτου au lieu de Πολυκλείτου que donne le ms. La mention de Héra a dû causer l'erreur ; un copiste aura naturellement pensé à la fameuse Héra de Polyklète. Il faut en conclure que Polygnote avait peint une Héra qui passait pour un chef-d'œuvre de pudeur. Ne faut-il pas voir dans ce tableau le prototype de l'admirable peinture de Pompéi qui représente Héra s'approchant de Zeus sur l'Ida (Helbig, n. 114 ; Overbeck, *Atlas*, X, 28 ; Mau, *Pompeji*, fig. 173) ? Peut-être existait-il, d'ailleurs, une Polyxène de Polyclète ou d'un autre statuaire. On a voulu y voir une allusion dans le vers où Euripide, décrivant la mort de Polyxène, parle de sa poitrine belle comme celle d'une statue (*Hec.*, 560 : στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος κάλλιστα).

3. Ici se place la mention de l'Athéna Areia sculptée par Phidias pour ce temple. Welcker (*All. Lit. Zt.*, 1836, p. 205) a voulu montrer un rapport entre ces

trouve Musée (11) [1]. J'ai lu des poèmes où il est dit que Musée reçut de Borée le don de voler; mais j'ai idée que ces vers sont l'œuvre d'Onomakritos et que rien ne peut être attribué avec certitude à Musée excepté son Hymne à Déméter pour les Lykomides.

*La* Polyxène *que Pausanias mentionne à la Pinacothèque (4) peut être aussi attribuée à Polygnote grâce à une épigramme qui la déclare la sœur de son* Héra (8) :

**122**. — Cette Polyxène, c'est la main de nul autre que Polygnote qui l'a évoquée sur ce tableau divin. C'est une sœur de son Héra que cette œuvre. Vois avec quelle pudeur elle voile sa nudité ramenant de sa main modeste son péplos déchiré : l'infortunée implore pour sa vie. Dans le regard de la vierge gît toute l'horreur de la guerre phrygienne [2].

*Polygnote orna le temple d'Athéna à Platées d'une peinture représentant* Ulysse massacrant les prétendants (9).

**123**. — Les Platéens ont aussi un sanctuaire d'Athéna surnommée *Areia*. Il a été construit avec la part de butin que les Athéniens leur adjugèrent après Marathon... [3]. Le temple contient des peintures : l'une, œuvre de Polygnote, représente Ulysse après le massacre des prétendants [4]. L'autre, par Onasias, représente la première expédition contre Thèbes, commandée par Adrastos (3) [5]. Telles sont les peintures des murs du pronaos [6].

---

peintures et la victoire de Platées ; les prétendants châtiés et les Argiens repoussés auraient symbolisé l'arrogance des Perses et leur défaite : c'est bien subtil.

4. Si l'on admet, avec Benndorf, que les reliefs de Trysa sont inspirés des peintures de Polygnote, on verra un dérivé de la peinture de Platées dans les reliefs de cet héroon où l'on reconnaît Ulysse, suivi de Télémaque, perçant de ses flèches les quinze prétendants qui, surpris sur leurs lits, essayent de se protéger en diverses postures ; pour faire pendant à la rangée des prétendants il semble y avoir eu un groupe de femmes (Benndorf, pl. 7-8 ; S. Reinach, *Rép. Reliefs*, I, 445-6). Mais le tableau de Polygnote représentait Ulysse *après* le massacre. Il vaudra donc mieux rapprocher des reliefs de Trysa le tableau que Pausanias signale dans le péribole d'Apollon à Corinthe : γραφὴ τὸ Ὀδυσσέως ἐς τοὺς μνηστῆρας ἔχουσα τόλμημα (II, 3, 3).

5. Onasias n'est mentionné que par ce texte. Comme son nom l'indique, il doit être d'origine béotienne. Il n'est pas probable qu'aucun des deux tableaux empruntés au siège de Thèbes que décrit Philostrate, *Menoikeus* et *Amphiaraos* (*Im.* I, 4 et 26), soit inspiré par la peinture d'Onasias.

6. Cette expression paraît indiquer qu'il s'agit de fresques, l'une était probablement à g., l'autre à dr. de l'entrée. Peut-être le temple comprenait-il d'autres peintures, voir p. 162, n.

**124**. — *PLIN.* XXXV, 123 : Pinxit et ipse (Pausias) penicillo parietes Thespis cum reficerentur quondam a Polygnoto picti, multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset.

**125**. — *PLIN.* XXXV, 39 : Hujus (Polygnoti) est tabula in porticu Pompei, quae ante curiam ejus fuerat, in qua dubitatur an ascendentem cum clupeo pinxerit an descendentem.

**126**. — *Anth. Pal.* XVI, 106 :

Ἄδηλον. Εἰς ἀνδριάντα Καπανέως.

Εἰ τοῖος Θήβης Καπανεὺς ἐπεμήνατο πύργοις,
ἄμβασιν ἠερίην κλίμακι μησάμενος,
εἶλεν ἂν ἄστυ βίῃ καὶ ὑπὲρ μόρον. Αἴδετο γάρ ῥα
καὶ σκηπτὸς Κρονίδου τοῖον ἑλεῖν πρόμαχον.

**127**. — *Anth. Pal.* XVI, 30 :

Τυλλίου Γεμίνου (Tullius Geminus).

Χεὶρ με Πολυγνώτου [1] Θασίου κάμεν· εἰμὶ δ' ἐκεῖνος
Σαλμωνεύς, βρονταῖς ὃς Διὸς ἀντεμάνην,
ὃς με καὶ εἰν Ἀΐδῃ προθεῖ καί με κεραυνοῖς
βάλλει μισῶν μου κοὐ καλέοντα τύπον.
Ἰσχε. Ζεῦ, πρηστῆρα, μέθες χόλον· εἰμὶ γὰρ ἄπνους
ὁ σκοπός· ἀψύχοις εἰκόσι μὴ πολέμει.

1. La corr. de Πολυκλείτου en Πολυγνώτου, déjà proposée par Grotius, n'est pas teuse. La même confusion — peut-être due aux copistes — se retrouve chez Cicéron, *Tuscul.*, I, 34, et dans une scholie à Lucien, *Philops.*, 18.

1. Cette restauration a sans doute eu lieu à la suite de la réédification de Thespies par Alexandre, vers 334 ; les fresques avaient dû être abîmées lors de la destruction de Thespies par Thèbes, en 374. On sait que Thespies jusque-là, — comme Platées jusqu'à sa prise par les Thébains en 431, — fut l'alliée d'Athènes contre Thèbes, surtout depuis 457. On comprend ainsi que Polygnote ait travaillé pour ces deux villes béotiennes : quant à la différence de genre entre Polygnote et Pausias on a vu qu'elle consistait en ce que le premier peignait à la détrempe, le second à l'encaustique.

2. Je crois, avec Benndorf (*De anthol. epigr.*, p. 190), que ces deux textes se rapportent à une même peinture. Elle devait représenter l'Argien Kapaneus s'élançant sur l'échelle qu'il avait appliquée le premier aux murs de Thèbes, au moment où Zeus allait l'abattre d'un carreau de sa foudre. Un Kapaneus avait été aussi peint par Tauriskos (cf. *infra*) et un autre se voyait au temple de Castor et Pollux à Ardée (Servius, *ad Aen.*, I, 44 ; sur les peintures de Lykon à Ardée, cf. Pline, XXXV, 115). Peut-être Polygnote montrait-il Kapaneus tombant de l'échelle comme on croit le voir à l'héroon de Trysa (Benndorf, pl. 24 ; *Rép. Reliefs*,

*Il fit également des fresques dans un temple de Thespies* (10).

**124.** — (Pausias) peignit aussi au pinceau des fresques à Thespies lorsqu'il fallut restaurer des œuvres anciennes de Polygnote, et on était d'avis qu'il souffrait beaucoup de la comparaison, ayant dû rivaliser dans un genre qui n'était pas le sien [1].

*C'est probablement pour un sanctuaire béotien qu'il avait peint* Kapaneus montant à l'assaut de Thèbes (11).

**125.** — Il y a un tableau de Polygnote dans le portique de Pompée qui se trouvait devant sa curie, tableau dans lequel on ne savait si le personnage représenté avec son bouclier était censé monter ou descendre.

**126.** — Sur une statue de Kapaneus : « Si Kapaneus avait déployé tant de fureur contre les murs de Thèbes, lorsqu'il se préparait à monter à l'échelle pour donner l'assaut aérien, il aurait pris la ville de force et malgré le destin. La foudre même de Zeus n'eût pas osé frapper un tel champion » [2].

*Son* Salmoneus *put faire pendant à ce tableau* (12). *On faisait dire au roi d'Élis :*

**127.** — « Je suis l'œuvre des mains de Polygnote de Thasos ; je suis ce Salmoneus qui lutta follement contre le tonnerre de Zeus. Voici que Zeus m'extermine jusque dans l'Hadès et me frappe de ses foudres, détestant de moi jusqu'à mon image muette. Arrête tes flammes, Zeus, relâche ton courroux ; je suis inanimé, moi que tu prends pour but ; ne fais pas la guerre à des images sans vie » [3].

---

I, 463, 3). Cette peinture a pu être faite pour un temple d'Argos ou d'une des deux villes béotiennes ennemies de Thèbes (en ce cas après 457). Le tableau aurait pu être rapporté à Rome à la suite de la campagne de Sylla en Béotie. C'est apparemment à une peinture dérivée de celle de Tauriskos que pense Stace, *Theb.*, VI, 735, quand il montre Kapaneus montant à l'assaut. Peut-être a-t-il songé à la peinture de Polygnote quand il le représente frappé par la foudre, X, 921-32 :

...toto Jove fulmen adactum
Corripuit : primae fugere in nubila, cristae
Et clipei niger umbo cadit, jamque omnia lucent
Membra viri...
Stat tamen, extremumque in sidera versus anhelat
Pectoraque invisis obicit fumantia muris
Ne caderet.

3. Cette épigramme (assez semblable à la précédente pour qu'on puisse se demander si elles ne sont pas du même auteur) paraît être de Terentius Tullius Geminus, consul suffect en 46 ap. Quoi qu'en disent Benndorf (*De anthol. epigr.*, p. 60) et Robert (*Die Marathonschlacht*, p. 68), il ne me semble pas douteux qu'il s'agisse ici de Salmoneus aux Enfers : comme tant d'autres damnés son supplice

## TECHNIQUE ET ART

**128.** — *PLIN.* XXXV, 35 58 : Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit, plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare.

**129.** — *PHILOSTR. Vita Apoll.*, II, 20 (p. 33, Kayser) : Καὶ ὥσπερ λόγοις εὐδοκίμου γραφῆς, οἷον εἰ Ζεύξιδος εἴη τι ἢ Πολυγνώτου τε καὶ Εὐφράνορος, οἳ τὸ εὔσκιον ἠσπάσαντο καὶ τὸ ἔμπνουν καὶ τὸ ἐσέχον τε καὶ ἐξέχον, οὕτως, φασί, κἀκεῖ διαφαίνεται καὶ ξυντετήκασιν αἱ ὕλαι καθάπερ χρώματα.

**130.** — *AELIAN. Var. Hist.*, IV, 3 : Πολυγνωτος ὁ Θάσιος καὶ Διονυσιος ὁ Κολοφώνιος γραφέε ἤστην. Καὶ ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα, καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἆθλα· τὰ δὲ τοῦ Διονυσίου, πλὴν τοῦ μεγέθους, τὴν του Πολυγνώτου τέχνην ἐμιμεῖτο εἰς τὴν ἀκρίβειαν, πάθος καὶ ἦθος καὶ σχημάτων χρῆσιν, ἱματίων λεπτότητας, καὶ τὰ λοιπά.

**131.** — *ARIST. Polit.* VIII, 5, 7 : Δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νέους, ἀλλὰ τὰ Πολυγνώτου καὶ εἴ τις ἄλλος τῶν γραφέων ἢ τῶν ἀγαλματοποιῶν ἐστιν ἠθικός.

---

dans l'autre monde consiste à voir s'éterniser le châtiment qui l'a atteint sur terre. C'est ainsi, frappé sans trêve de la foudre, que Virgile paraît avoir conçu Salmoneus dans sa description des enfers (*Aen.*, VI, 585-95) où il le place entre les Aloades et Tityos :

« J'ai vu Salmoneus subissant un châtiment cruel, tandis qu'il imitait les flammes de Jupiter et les grondements de l'Olympe. Porté par quatre chevaux et brandissant une torche, parmi les peuples de la Grèce et au milieu de la ville d'Élis, il s'en allait triomphant et réclamait pour lui les honneurs qui ne sont dus qu'aux dieux. Insensé ! qui prétendait simuler les nuées et la foudre inimitable par l'airain que frappaient les pieds de ses coursiers! Mais voici que le Père tout-puissant fait tournoyer son trait parmi les nuages amoncelés — non pas torche, ce trait, ou lumière fumeuse d'un flambeau, — et précipite l'audacieux la tête la première dans un tourbillon affreux. »

Vidi et crudeles dantem Salmonea pœnas,
Dum flammas Jovis et sonitus imitatur Olympi.
Quattuor hic invectus equis et lampada quassans
Per Graium populos mediæque per Elidis urbem
Ibat ovans divumque sibi poscebat honorem,
Demens ! qui nimbos et non imitabile fulmen
Ære et cornipedum pulsu simularat equorum.
At pater omnipotens densa inter nubila telum
Contorsit ; non ille faces nec fumea taedis
Lumina, præcipitemque immani turbine adegit.

Comme l'a montré S. Reinach (*Cultes, Mythes et Religions*, II, p. 160) la source grecque que Virgile suit dans cette description a certainement eu en vue un tableau célèbre. On peut supposer qu'il s'agit de celui de Polygnote ; en comparant l'épigramme aux vers de Virgile, on pourrait admettre que le tableau montrait Salmoneus faisant passer son quadrige sur des plaques de bronze et

*On a vu que Polygnote peignait sur des panneaux de bois* (cf. plus bas, p. 159 n., et Lucien, *Imag.* 23) *à la cire et à l'encaustique* (Lucien, *ibid.* et Pline, XXXV, 39-11, 122), *qu'il fut le premier à employer dans ses couleurs le sil attique comme jaune* (Pline, XXXIII, p. 10, § 9, 56, 122) *et la lie de vin comme noir* (cf. p. 10 n. § 2).

*Sa couleur était simple* (**43**, **86**); *il n'employait que quatre teintes fondamentales* (**110**). *On a vu comment Lucien louait sa Cassandre « avec la modestie de ses sourcils, la rougeur de ses joues et la suprême légèreté de son vêtement »* (**108**).

*D'autres mérites de la peinture de Polygnote sont mentionnés par Pline :*

**128**. — Polygnote de Thasos fut le premier à peindre des femmes avec des vêtements transparents [1] et à leur mettre sur la tête des coiffures de différentes couleurs : il fut aussi le premier à apporter à la peinture ces grands perfectionnements qui consistent à entr'ouvrir la bouche, montrer les dents, substituer à l'ancienne raideur du visage des expressions variées.

*par Philostrate :*

**129**. — (Philostrate décrit le temple de Taxila aux murailles duquel sont suspendues des plaques de bronze où les exploits de Porus et d'Alexandre étaient représentés par des incrustations de diverses matières précieuses [2].) On y remarquait tous les caractères des chefs-d'œuvre de Zeuxis, de Polygnote et d'Euphranor : harmonieuse distribution des ombres, vie des figures, science du relief et des creux, tout cela se retrouvait dans ces ciselures où le mélange des métaux produisait tous les effets des couleurs.

*et par Elien :*

**130**. — Polygnote de Thasos et Dionysios de Colophon [3] étaient peintres l'un et l'autre. Polygnote exécutait des tableaux de grandes dimensions, et peignait à la perfection les combats ; la peinture de Dionysios, grandeur à part, reproduisait l'art de Polygnote pour l'exactitude minutieuse, le pathétique, l'observation morale, la science des attitudes, la légèreté des étoffes, etc...

*Le caractère moral de sa peinture est vanté par Aristote :*

**131**. — Il ne faut pas que les jeunes gens contemplent les tableaux de Pauson, mais bien ceux de Polygnote ou de tout autre peintre ou sculpteur qui ait représenté l'expression morale.

---

brandissant une torche tandis que le ciel orageux était traversé d'un éclair qui le frappait ; lui-même aurait déjà eu la couleur des ombres (Sur cette couleur voir à propos du Sisyphe de Polygnote, p. 116, n. 1).

1. Voir Élien vantant chez Polygnote la légèreté des vêtements (**131**) et Lucien la robe de Cassandre « la plus légère qui se puisse voir » (**108**). B. Schroeder croit que Mikon a inauguré ces draperies « mouillées » dont la Niké de Paionios de Mendé, Grec de Thrace comme le serait Mikon (cf. p. 154 n. 1) nous a laissé un exemple d'après lequel on devrait s'imaginer les « vêtements transparents » de Polygnote (*Arch. Jahrb.* 1912, *Anz.*, p. 142).

2. Voir p. 53.

3. Sur Dionysios, voir **189** ; sur Pauson, **173**.

**132**. — *ARIST. Poet.* 2 (p. 1448 *a*, 1) : . . . ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν.

**133**. — *ARIST. Poet.* 6 : Αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις αἱ τραγῳδίαι εἰσί· καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι· οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.

**134**. — *PLIN.* XXXIV, 85 : ...Polygnotus idem pictor e nobilissimis.

## MIKON D'ATHÈNES (*v. 470-40*)

### BIOGRAPHIE

**135**. — *Schol. ARIST. Lys.*, 679 : Ποικίλη στοὰ Ἀθήνησιν οὕτω λεγομένη διὰ τὴν ἐνοῦσαν γραφήν. Ἔνθα πεποίηκεν ὁ Μίκων τῶν Ἀμαζόνων τὴν μαχήν· ἦν δὲ Φανομάχου υἱός, Ἀθηναῖος.

Ms. : Φανόχου, d'après **159** *b*. Φανομάχου : Cf. O. Rayet *B. E. G.*, 1889, p. 99, § 12.

### ŒUVRES

## Au Poecile.

### 1. Amazonomachie.

**136**. — *ARISTOPH. Lysistr.*, v. 678-679 : . . . Τὰς δ' Ἀμαζόνας σκόπει, ἃς Μίκων ἔγραψ' ἐφ' ἵππων μαχομένας τοῖς ἀνδράσι.

**137**. — *ARRIAN. Anab.*, VII, 13, 5 : γέγραπται ἡ Ἀθηναίων καὶ Ἀμαζόνων μάχη πρὸς Μίκωνος οὐ μεῖον ἤπερ ἡ Ἀθηναίων καὶ Περσῶν.

Le Κίμωνος des mss. a déjà été corrigé par Kuhn *ad* Pausan. VIII, 11, 2 en Μίκωνος. La même correction, adoptée par Overbeck pour **66** et **67**, ne me paraît pas nécessaire.

---

1. Le nom de Mikon et celui de son père se rencontrent souvent en Attique. Il n'y a pas lieu à supposer, avec R. Zahn (*Ath. Mitt.*, 1898, p. 78) et B. Schrœder (*Arch. Jahrb.*, 1912, p. 343), qu'il serait originaire d'une ville grecque d'Ionie ou de Thrace et qu'il n'aurait été appelé *Athénien* que pour avoir, — comme sans doute Polygnote (**100**) —, reçu le droit de cité à Athènes.

2. La comparaison qu'exprime ce texte porte à croire qu'il s'agit, comme dans le précédent, de l'Amazonomachie de Mikon au Poecile, non de celle du Théseion.

On a cherché à se représenter cette peinture d'après deux groupes de vases peints de cette époque (Klugmann, *Annali*, 1867, p. 211 et *Die Amazonen*, p. 42). Dans un groupe, on voit Thésée (à gauche) et une Amazone à cheval, aux prises soit isolés, soit suivis l'un et l'autre d'un compagnon (souvent Thésée a seul un

**132**. — (On peut se représenter ceux qu'on imite ou meilleurs ou pires qu'ils ne sont en réalité, ou tels qu'ils sont.) Il en est de même des peintres : Polygnote, quand il représentait des figures, s'élevait au-dessus de la nature, Pauson restait au-dessous et Dionysios faisait les siennes semblables à la nature.

**133**. — La plupart des tragédies des modernes sont amorales ; il en va de même de la majorité des poètes. C'est par là que, parmi les peintres, Zeuxis est inférieur à Polygnote : car Polygnote représente bien l'expression morale, tandis que la peinture de Zeuxis n'en a cure.

*Enfin Polygnote aurait été aussi sculpteur à en croire Pline qui le cite comme tel dans une liste alphabétique de sculpteurs de second ordre* (**134**).

*Contemporain de Polygnote, l'Athénien Mikon travailla avec lui* **101** *au Poecile.*

**135**. — Le Poecile, portique d'Athènes, est ainsi nommé [1] à cause des peintures qui s'y trouvent. C'est là que Mikon a représenté le combat des Amazones ; il était Athénien et fils de Phanomachos [1].

*Il y peignit une* Amazonomachie *connue par Pausanias* (**116**) *et par Aristophane et Arrien.*

**136**. — « Regarde les Amazones, que Mikon a représentées combattant à cheval contre les hommes. »

**137**. — La bataille entre les Amazones et les Athéniens est peinte de la main de Mikon avec la même perfection que celle des Athéniens et des Perses [2].

---

compagnon) : ce serait le groupe central ; l'autre groupe montre toute une charge d'Amazones. Thésée est représenté nu, comme il convient à un héros, avec casque, bouclier, glaive, et, enfin, la lance dont il menace l'Amazone ; celle-ci a l'équipement scytho-perse, casaque collante, anaxyrides, alôpékis, avec lance ou bipenne à la main, arc et pelte au dos. La ressemblance de style entre *Monum. d. Inst.*, VIII, 44 (Reinach, *Rép. Vases*, I, 176), qui rentre dans le premier groupe, et *Museo Gregor.*, II, 20, 2, qui appartient au 2e, autorise à associer les deux groupes comme dérivés de la peinture de Mikon. Le nom de Phaléros donné parfois au compagnon de Thésée (Luynes, 43 ; Reinach, II, 264) et l'indication d'une colline sur laquelle Thésée et l'Amazone semblent s'élancer chacun de leur côté, situent à Athènes le combat figuré. Benndorf a voulu voir également dans la peinture de Mikon le prototype d'un sarcophage peint de Corneto (*J. H. S.*, 1883, p. 354) et de la petite Amazonomachie qui se voit parmi les reliefs du mur Sud de l'Héroon de Trysa (Benndorf, *Gjölbaschi*, pl. XXIII A ; S. Reinach, *Rép. Reliefs*, I, 462, 4) ; mais l'inspiration de ces œuvres me paraît d'une époque plus avancée (de même les peintures citées *Bonner Jahrbücher*, 1878). Si l'on rapporte à la peinture de Mikon le passage de Plutarque, *Thes.* 28 : περιφανῶς δοκεῖ μάχη καὶ πλαστικῆ, il fau-

**138**. — *POLLUX*, II, 69 (p. 71, Bekker) : Ὅθεν καὶ Σίμων τοῦτο ὄνειδος τῆς ἀμαθίας Μίκωνι προήνεγκεν, ὅτι καὶ τὰς κάτω βλεφαρίδας προσέγραψεν ἵππου γραφῇ.

**139**. — *AELIAN*, *Nat. anim.*, IV, 50 : Οἱ ἵπποι, τὰς κάτω βλεφαρίδας οὐ φασιν αὐτοὺς ἔχειν. Ἀπελλῆν οὖν τὸν Ἐφέσιον αἰτίαν λέγουσιν ἔχειν, ἐπεί τινα ἵππον γράφων οὐ παρεφύλαξε τὸ ἴδιον τοῦ ζῴου. Οἱ δὲ οὐκ Ἀπελλῆν φασι ταύτην τὴν αἰτίαν ἐνέγκασθαι, ἀλλὰ Μίκωνα, ἀγαθὸν μὲν ἄνδρα γράψαι τὸ ζῷον τοῦτο, σφαλέντα δ' οὖν ἐς μόνον τὸ εἰρημένον.

**140**. — *TZETZ*. *Chil.*, XII, 559-65 :

Ὁ Μίκων ἢ κατά τινας Πολύγνωτος ζωγράφος
ἐν τῇ Ποικίλῃ τῇ στοᾷ ἵππον ἐνζωγραφήσας
τρίχας παρεζωγράφησεν ταῖς κάτω βλεφαρίσιν,
καὶ τούτου μόνον ἕνεκα τοῖς πᾶσι διεσύρη.
Τοῦτο γὰρ ἐπιλήψιμον εἶχεν ὁ ἵππος μόνον,
τοῖς ἄλλοις πρὸς ἀκρίβειαν τοσοῦτον εἰργασμένος.
ὡς μηδ' αὐτὸν ὡς πρὸς αὐτὰ μέμψιν τὸν Μῶμον ἔχειν.

## 2. Marathonomachie.

**141**. — *LYCURGUE* cité par HARPOCRATION, Μίκων. *A propos de la Prêtresse* (*Oratores Graeci*, Didot, p. 360) : Καὶ Μίκωνα τὸν γράψαντα .... ἕως τοῦς λ' μνᾶς ἐζημίωσαν.

C. Müller propose de lire, en raison du passage suivant de Sopatros : Καὶ Μίκωνα τὸν γράψαντα <τῶν βαρβάρων ἑαυτοὺς> μείονας ἐζημίωσαν. — Les ms. donnent μῆνας. Cf. **100**.

drait en conclure que la version représentée par le peintre était celle qu'une *Théséide* avait popularisée : les Amazones, établies à Athènes, à la suite de l'expédition de Thésée à Thémiscyre, se seraient révoltées contre lui quand il outragea leur reine, Hippolyte ou Antiope, en lui préférant Phèdre ; Héraklès, venu au secours de Thésée, aurait tué Antiope, enterrée à l'endroit dit *Amazonis stélé* ou *Amazoneion*, près de l'Aréopage et du Théseion (on peut voir un indice de ce qu'Héraklès était figuré au Poecile dans la mention que fait de lui Pausanias, **116**, l. 11). Cette *Théséide* appartient sans doute à l'époque où Cimon avait ramené les cendres de Thésée, époque où un sacrifice aux Amazones fut institué la veille des *Théseia* et où on fit de leur invasion le prototype de celle des Perses : les deux Amazonomachies de Mikon appartiennent à ce mouvement d'idées.

1. On possède un extrait de la description du cheval parfait que donna, vers le milieu du v^e s., Simon d'Athènes (cf. J. Soukup, *Commentationes Aenipontanae*, VI, 1911 : *De libello Simonis de re equestri*). Le texte peut se rapporter aussi bien à l'autre Amazonomachie, mais non à la Marathonomachie. Il semble, en effet, que

*C'est peut-être à cette peinture que se rapporte l'observation sur un cheval de Mikon dont Pollux, Élien et Tzetzès sont l'écho :*

**138.** — (Après avoir observé, sur l'autorité d'Aristote, que la plupart des animaux n'ont pas de cils à la paupière inférieure, Pollux ajoute) : c'est pourquoi Simon alla jusqu'à incriminer Mikon d'ignorance parce que, dans la peinture d'un cheval, son pinceau lui avait ajouté des cils inférieurs [1].

**139.** — On dit que les chevaux n'ont pas de cils inférieurs. On fait grief à Apelle d'Éphèse de n'avoir pas tenu compte de cette particularité. D'aucuns disent que cette erreur n'est pas le fait d'Apelle, mais de Mikon ; c'est en excellent peintre qu'il était qu'il peignit cet animal, mais il se trompa dans le seul détail susdit.

**140.** — Mikon ou, selon certains, Polygnote le peintre ayant peint un cheval dans le Portique Poecile, lui peignit des poils aux paupières inférieures : cela suffit à le faire critiquer par tous. C'est la seule erreur dont son cheval portât trace ; pour tout le reste, il l'avait figuré avec une telle exactitude que Mômos [2] lui-même n'eût pu trouver de critiques à y faire.

*Mikon peignit aussi au Poecile la fameuse* Marathonomachie *décrite dans* **116** *et signalée dans* **137** ; *elle est encore citée dans les textes suivants qui nous en font connaître divers détails, relatifs à la taille des Perses* [3] *:*

**141.** — Mikon, ayant peint (les Athéniens moins grands que les barbares), fut puni d'une amende de 30 mines.

---

la cavalerie perse n'ait joué aucun rôle à Marathon (Suidas, *v* : χωρὶς ἵππεις. Cf. Caspari, *J.H.S.*, 1911, p. 104) ; le texte de Tzetzès doit décider en faveur de la peinture du Poecile.

2. On s'est appuyé sur ce vers pour appliquer à Mikon l'épigramme où le même éloge est adressé à Kimon (**66**). On sait que *Mômos* est la *critique* personnifiée.

3. Nous avons dû insérer sous le nom de Polygnote la description de la *Marathonomachie* par Pausanias **116**. Nous groupons ici, sous les textes **141-155**, ce qu'on en peut tirer, en les confrontant avec cette description, pour la reconstitution de cette peinture fameuse :

*Auteur de la Marathonomachie.* — On attribue généralement la Marathonomachie à Panainos et à Mikon. Pourtant, les deux peintres ne sont jamais associés par les anciens. Mikon est nommé par Aelien (**154**), Arrien (**137**), Tzetzès (**155**), Sopatros et Harpocration (**141-2**). Ces deux derniers textes, qui mentionnent l'amende à laquelle Mikon aurait été condamné pour avoir représenté les Perses plus grands que les Athéniens, se réfèrent à un discours de Lycurgue (**141**) ; c'est donc le témoignage le plus ancien. Panainos n'est cité comme

**142**. — *SOPATR. Disc. quaest.*, 1, 8, p. 120 (éd. Waltz, *Rhet. gr.*, VIII, p. 126, 26) : Μετὰ Μαραθῶνα Μίκων ὁ ζωγράφος τοὺς βαρβάρους γράψας μείζους τῶν Ἑλλήνων κρίνεται, κτλ.

**143**. — *PERS.* III, 52-4 :

Haud tibi inexpertum curvos deprendere mores
Quaeque docet sapiens braccatis illi Medis
Porticus.

**144** *a*. — *DEMOSTHEN. C. Neaer.*, 94 (éd. Dindorf, Teubner, 1871, III, p. 304) : Πλαταιεῖς γὰρ . . . μόνοι τῶν Ἑλλήνων ὑμῖν ἐβοήθησαν Μαραθῶνάδε, ὅτε Δᾶτις . . . ἀπέβη εἰς τὴν χώραν πολλῇ δυνάμει καὶ ἐπόρθει. Καὶ ἔτι καὶ νῦν τῆς ἀνδραγαθίας αὐτῶν ὑπομνήματα ἡ ἐν τῇ Ποικίλῃ στοᾷ γραφὴ δεδήλωκεν· ὡς ἕκαστος γὰρ τάχους εἶχεν, εὐθὺς προσδοκηθῶν γέγραπται, οἱ τὰς κυνᾶς τὰς Βοιωτίας ἔχοντες.

**144** *b*. — Scholie à **144** *a*. (p. 181 Jacob, ap. HARPOCRATION, ὅτι διαμαρτάνει. . . p. 220 Dindorf) : Ὅτι διαμαρτάνει Δημοσθένης ἐν τῷ κατὰ Νεαίρας λέγων Πλαταιέας γεγράφθαι ἐν τῇ Ποικίλῃ στοᾷ· οὐδεὶς γὰρ τοῦτο εἴρηκεν...

**145**. — *LUCIAN. Jup. trag.*, 32 : Τὴν στοὰν αὐτῷ Μαραθῶνι καὶ Μιλτιάδῃ καὶ Κυναιγείρῳ.

---

Outre le Schol. à ce passage la *Stoa Poikilé* est encore mentionnée par Lucien, *Pisc.* 13 ; *Jup. trag.* 16 et *Icarom* 34 ; mais sans détails sur les peintures.

---

auteur de Τὴν Ποικίλῃ τὸ Μαραθῶνι ἔργον qu'incidemment, dans un passage de Pausanias sur son frère Phidias (V, 11, 1 = **163**).

Quant au texte de Pline (**164**) invoqué à l'appui, il dit que *Panaenus etiam proelium Atheniensium adversus Persas apud Marathona factum pinxit*. Cet aussi n'implique-t-il pas que Pline pensait à une peinture différente de celle du Poecile ? Pausanias, en ce cas, aurait pu faire une confusion. Quant au fait qu'un chien qui se voyait dans cette peinture, généralement attribué à Mikon, l'était par certains à Polygnote (**154**), il dérive de la tradition qui attribuait à Polygnote l'ensemble de la décoration du Poecile ; il serait, d'ailleurs, permis de conclure précisément de ce texte que, seul, le chien était attribué à Polygnote.

*Composition de la Marathonomachie*. — De la description de Pausanias il résulte que le tableau était divisé en trois sections, correspondant chacune à un moment de la bataille : 1. l'entrée en ligne des Platéens et la mêlée générale ; 2. la fuite des Perses dans le marais et la poursuite grecque ; 3. les Athéniens cherchant à empêcher les Perses de monter dans leurs navires. Br. Schroeder (*Arch. Jahrb.*, 1911, p. 281-8) paraît avoir prouvé, contre C. Robert (*Die Marathonschlacht in der Poikile*, XVIII Hall. Winckelmannsprogramm, 1895), que les trois sections se succédaient de gauche à droite. Non seulement c'est l'ordre où les descriptions de Pausanias procèdent ordinairement, ordre qu'il semble avoir

**142**. — Après Marathon le peintre Mikon fut mis en jugement pour avoir représenté les barbares plus grands que les Hellènes.

*et à leur costume :*

**143**. — Tu as l'expérience nécessaire pour discerner quand les mœurs s'éloignent de la ligne droite, tu connais tous les enseignements donnés par ce sage Portique où sont peints les Mèdes qui portent des braies.

*à l'arrivée des Platéens :*

**144** *a*. — Les Platéens, en effet, seuls d'entre les Grecs, vinrent à votre secours à Marathon, lorsque Datis envahit l'Attique à la tête de grandes forces et se mit à la ravager. De nos jours encore subsiste un monument de leur vaillance : c'est le tableau du Poecile. On les y voit courir chacun de toutes ses forces pour nous aider au plus vite ; ils sont reconnaissables à leurs casques béotiens.

**144** *b*. — Comme quoi Démosthène se serait trompé, en disant dans son discours contre Néaira que les Platéens sont représentés dans les peintures du Poecile ; personne n'a prétendu cela.

*à l'épisode de Cynégire :*

**145**. — (Faut-il, pour un scélérat, détruire tant de monde et, en outre) le Portique avec Marathon, Miltiade et Cynégire ?

---

suivi en particulier à l'*Agora*, mais, ici, c'est celui où le spectateur devait voir le champ de bataille comme il se présentait à lui quand il gagnait Marathon par la grand'route, celle de la Mésogée : à g. la vallée de Vrana où les Athéniens avaient établi leur camp ; devant soi, au milieu, le marais, à dr. la baie où la flotte perse était embossée. Enfin, un certain nombre de vases inspirés par la peinture de Mikon montrent des Perses fuyant vers la droite devant des Athéniens ; ceux qui montrent Kallimachos percé de traits le figurent blessé à droite et les nombreuses urnes étrusques où l'on voit Échetlos le montrent poussant son soc vers la droite (cf. les monuments cités dans Robert, p. 21, 33). On verra qu'il y a lieu de placer les figures suivantes dans les trois sections du tableau : dans la 1re section, un groupe de dieux ou de héros apparaissant sans doute à partir de la gauche au-dessus des Athéniens : Héraklès, Athéna, Thésée, Boutès, Marathon, peut-être Pan ; au-dessous l'arrivée des Platéens et Miltiade exhortant les siens ; dans la 2e section, Épizélos aveuglé et, peut-être, Eschyle et l'homme au chien ; dans la 3e, la mort de Kallimachos et celle de Cynégire.

Les peintures étaient-elles des fresques ou des panneaux sur bois ? On y aurait vu des fresques si Synésios (**114**) n'en avait pas parlé sous le nom de σανίδες et Sopatros sous celui de πίναξ (**142**). Comme ces expressions émanent de témoins qui les ont vues, il n'y a pas lieu d'en contester la valeur comme le font, à la suite de Brunn, la plupart des commentateurs.

**146**. — *CHORIC.* Fœrster, *Anecdota choriciana nova.* Philol., 1895, pp. 111, 22 à 112, 6 : Ἆρ' οὖν ἄνευ χειρῶν μετὰ τὴν ναυμαχίαν ἀνὴρ ἐκεῖνος ἐγράφη; οὗ φησιν αὐτοῦ τὸ θρυλλούμενον τῆς εἰκόνος ἐπίγραμμα. . . . λέγει. οὔ σε. μάκαρ Κυνέγειρ, ἐτύμως... κτλ.... *Anth. Plan.* IV, 117.

**147**. — *AESCHIN. C. Ctes*, 186 : Προσέλθετε δὴ τῇ διανοίᾳ καὶ εἰς τὴν στοὰν τὴν Ποικίλην· ἁπάντων γὰρ ὑμῖν τῶν καλῶν ἔργων τὰ ὑπομνήματα ἐν τῇ ἀγορᾷ ἀνάκειται.... Ἐνταῦθ' ἡ ἐν Μαραθῶνι μάχη γέγραπται. Τίς οὖν ἦν ὁ στρατηγός; οὑτωσὶ μὲν ἐρωτηθέντες ἅπαντες ἀποκρίναισθ' ἅ ὅτι Μιλτιάδης, ἐκεῖ δ' οὐκ ἐπιγέγραπται. Πῶς; οὐκ ᾔτησε τὴν δωρεὰν ταύτην; ᾔτησεν, ἀλλ' ὁ δῆμος οὐκ ἔδωκεν. ἀλλ' ἀντὶ τοῦ ὀνόματος συνεχώρησεν αὐτῷ πρώτῳ γραφῆναι παρακαλοῦντα τοὺς στρατιώτας.

**148**. — Scholie à **147** : Ποικίλη. Ἐν ταύτῃ πλεῖσται γραφαί, ἐπιφανεστάτη δέ ἐστιν ἡ τὴν ἐν Μαραθῶνι μάχην ἔχουσα, ἐν ᾗ ἔστηκε Μιλτιάδης ἐγκελευόμενος τοῖς στρατιώταις — Ἄλλως. Τρεῖς ἦσαν Ἀθήνησι στοαί. Ἡ μὲν ἐκαλεῖτο Βασίλειος, ἡ δὲ τῶν Ἑρμῶν, ἡ δὲ Πεισιανάκτιος, Πεισάνακτος τοῦ κτίσαντος. Αὕτη δὲ γραφθέντων ἐν αὐτῇ τῶν ἐν Μαραθῶνι καὶ ἄλλων τινῶν Ποικίλη ἐκλήθη.

---

Cette peinture n'était, d'ailleurs, probablement pas le premier tableau de bataille qu'on peignait en Grèce. Sans remonter jusqu'à la bataille des Magnésiens de Boularchos (**73**), il faut sans doute voir un tableau de Platées dans la peinture dont fait mention Plutarque, *Arist.*, 20, 4 : « sur le butin de la victoire de Platées 80 talents sont donnés aux Platéens ἀφ' ὧν τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ᾠκοδόμησαν ἱερὸν καὶ τὸ ἄγαλμα ἔστησαν καὶ γραφαῖς τὸν νεὼν διεκόσμησαν, αἳ μέχρι νῦν ἀκμάζουσαι διαμένουσιν » sommes sur laquelle les Platéens élevèrent un sanctuaire à Athéna, y dressèrent une idole et décorèrent le temple de peintures qui, jusqu'à nos jours, subsistent dans tout leur éclat ». Si les hauts faits des Platéens étaient rappelés dans ces fresques, peut-être la part prise par eux à Marathon y avait-elle déjà place. Or, une des peintures de ce temple était de Polygnote (**123**). Peut-être celle-ci était-elle de Mikon?

*L'arrivée des Platéens.* — On sait que 1.000 Platéens rejoignirent les Athéniens à Marathon (Hérod. VI, 108, 2 ; Paus. IX, 4, 2). Ils étaient représentés débandés, se hâtant au combat, reconnaissables à leurs casques en peau de chien comme il résulte de **144***a* : la remarque du scholiaste **144***b* est dénuée de toute valeur. Les Platéens furent placés à l'extrémité gauche du front athénien quand il s'ébranla (Hér. VI, 111) ; si l'action se déroulait de g. à dr., ils occupaient donc ainsi naturellement la g. du tableau.

*La fuite des Perses.* — Les Perses étaient représentés dans les sections 2 et 3. Dans la mêlée que la section 2 figurait, — le moment qui précédait l'enfoncement du centre athénien et la fuite des ailes ennemies, — il avait fallu distinguer les Perses. Aussi avaient-ils leur équipement national. Non seulement on sait, par Perse (**143**), qu'ils portaient leurs *anaxyrides*, et il semble résulter de Lycurgue (**141**) qu'ils étaient coiffés de leurs hautes *kyrbasiai* (c'est probablement pourquoi ils parais-

**146**. — Est-ce qu'après le combat naval ce héros Cynégire fut peut privé de ses mains ? Elle répond : non, la célèbre inscription du tableau, qui dit :

Non, bienheureux Cynégire... etc.

*à l'attitude de Miltiade :*

**147**. — Allez donc par la pensée au Portique Poecile ; car les monuments de tous vos exploits se trouvent à l'Agora... Sous le Portique, un tableau représente la bataille de Marathon. Quel est le général ? A cette question vous répondriez tous que c'est Miltiade : or, son nom n'y figure pas. Comment cela ? n'a-t-il pas sollicité cette récompense ? Oui, mais le peuple l'a refusée, en lui concédant seulement, à la place de son nom, d'y figurer au premier plan, en train d'exhorter les soldats.

**148**. — Poecile. On y voit une quantité de peintures ; mais la plus fameuse est celle de la bataille de Marathon, avec Miltiade debout, exhortant les soldats. — Il y avait à Athènes trois portiques : le portique royal, celui des Hermès, et le *Peisianaktios*, ainsi appelé du nom de son fondateur Peisianax ; c'est ce portique qui, en raison du tableau de Marathon et d'autres encore, reçut le nom de Poecile.

---

saient plus grands que les Athéniens : sur ces coiffures, cf. B. Schrœder, *Arch. Jahrb.*, 1912, p. 318) ; mais, à en croire les vases peints qu'on considère comme dérivés du tableau de Mikon, ils avaient aussi leurs sabres courbes (*akinakai*), leurs grands boucliers rectangulaires en osier (*gerrha*), peut-être même cette enseigne particulière qu'on voit figurée sur une coupe de Douris (Pottier, *Douris*, fig. 20). Si on rapporte le texte de Pline (**164**) à la Marathonomachie du Poecile, il faudra en conclure que Datis et Artaphernès y étaient représentés de façon reconnaissable.

Le marais dans lequel, à la section 3, s'enfonçaient les Perses, est celui qui s'échancre au N. de la plaine de Marathon entre le village de Kato-Souli (anc. Trikorythos) et la pointe du Drakonera qui ferme la baie de Marathon au N.-E. La flotte perse avait probablement accosté à l'abri de cette pointe rocheuse. En cherchant à la regagner les Perses, assaillis sur le flanc droit par l'aile gauche victorieuse des Athéniens, devaient s'y enfoncer. Bien que le détail du marais ne soit pas donné par Hérodote (il est précisé par Paus. I, 32, 7), il n'y a pas lieu de mettre en doute que le milieu du tableau de Mikon n'ait représenté fidèlement ce moment de la bataille ; il permettait de donner aux Perses des attitudes ridicules ou lamentables qui devaient plaire aux vainqueurs.

*Les personnages représentés.* — Parmi les Athéniens certains avaient été figurés de façon qu'on pût les reconnaître : Cynégire, Miltiade, Kallimachos, Épizélos, Échetlos, peut-être Eschyle.

*Cynégire.* — C'est dans la section 3 du tableau que devait se trouver l'épisode de Cynégire. Même si le texte de Pline se rapporte à une peinture différente, c'est seulement à celle du Poecile qu'a pu songer Himérios quand il célèbre devant les Athéniens Cynégire saisissant de ses mains un navire

**149**. — Schol. Aristid. III, 1566 Dindorf. : Ἦν γὰρ ἐν τῇ Ποικίλῃ στοᾷ γεγραμμένος ὁ Μιλτιάδης ἐκτείνων τὴν χεῖρα καὶ ὑποδεικνύς τοῖς Ἕλλησι τοὺς βαρβάρους, λέγων ὁρμᾶν κατ' αὐτῶν.

**150**. — *CORN. NEP. Milt.*, 6, 3 : Nam huic Miltiadi, quia Athenas totamque Graeciam liberarat, talis honos tributus est in porticu, quae Ποικίλη vocatur, cum pugna depingeretur Marathonia ut in decem praetorum numero prima ejus imago poneretur, isque hortaretur milites proeliumque committeret.

**151**. — *HIMER. Orat.*, X, 2 p. 66 éd. Dübner, dans le *Philostrate* des Didot) : Δείξω μὲν ὑμῖν τὸν Μαραθῶνα ἐν τῇ γραφῇ καὶ τοὺς πατέρας τοὺς ὑμετέρους καὶ τὴν Περσῶν φορὰν δρόμῳ, τόλμαις, ἐλέγχοντας· δείξω δὲ ὑμῖν καὶ στρατιώτας ἐμούς, τὸν μὲν τῇ φύσει καὶ ἐν τῇ γραφῇ μαχόμενον· δόξει γὰρ ὑμῖν καὶ παρὰ τῇ τέχνῃ πολεμοῦντι μᾶλλον ἐοικέναι ἢ τεθνεῶτι Καλλίμαχος· τὸν δὲ ἄλλον διὰ χειρῶν τὸν Περσῶν στόλον βαπτίζοντα καὶ ταῖς τῶν στοιχείων χρείαις τὴν σώματος φύσιν μερίζοντα. Ἄξω δὲ μετὰ τὴν Ποικίλην ἐπὶ τὸν λόφον κτλ.

---

ennemi **151**), ce qui confirme l'épigramme que cette scène avait suggérée (**146**). Observez qu'on peut trouver dans ce fait un nouvel indice que l'action se déroulait de g. à dr. : c'est seulement ainsi que pouvait être visible la main droite agrippée au bateau que le Perse s'apprête à trancher de sa hache (le récit se retrouve avec plus d'emphase chez Justin, II, 9, 16). Épizélos, Kallimachos et un chien (**154**) devaient figurer dans la même partie du tableau que Cynégire. La présence de Cynégire et de Miltiade résulte aussi de **145**.

*Kallimachos et Miltiade.* — Kallimachos et Miltiade sont également mentionnés par Pline (**164**). Élien (**154**) place Kallimachos dans le même groupe que Cynégire et qu'Épizélos. Les trois héros sont encore groupés par Plutarque (*De glor. Ath.*, 3 et *Par. Min.*, 1) et Diogène Laerte (I, 5, 6). On sait qu'Épizélos (Hérod. VI, 117 ; ou Polyzélos, Ps. Plut. *Parall. Min.*, 1 ; Suidas, s. Ἱππίας) passait pour avoir perdu la vue à Marathon par suite de l'apparition d'un fantôme : équipé en hoplite, la barbe cachant son bouclier, celui-ci avait passé à côté de lui et tué son voisin (ce dernier détail est omis par Suidas selon lequel le fantôme aurait été Pan ; il avait une grotte près du marais, Paus. I, 32, 6; cf. p. 166 n. ; bien qu'aveuglé, Épizélos n'en avait pas moins continué à combattre, reconnaissant amis et ennemis par la voix. C'est évidemment aveugle qu'il devait être figuré. Quant au polémarque Kallimachos, Hérodote indique seulement qu'il périt dans le combat devant les bateaux ; la tradition qui le montre percé de javelots qui, même mort, le maintiennent debout (à **151** ajoutez Suidas et Ps. Plut. *loc. cit.*), avait sans doute été popularisée par la peinture de Mikon. Quant à Miltiade il était représenté encourageant les siens au combat et leur montrant les *barbares* de la droite (**147-150**).

*Échetlos.* — Voici la trad. du passage auquel Pausanias renvoie, I, 32, 4 : « On

**149**. — Dans le Poecile on voyait peint Miltiade étendant la main et montrant les Barbares aux Hellènes qu'il exhorte à charger contre eux.

**150**. — A Miltiade, pour avoir délivré Athènes et la Grèce entière on rendit cet honneur insigne que, dans le Portique qu'on appelle Poecile, lorsqu'on y peignit la bataille de Marathon, parmi les dix généraux, c'est lui qui fut représenté le premier, c'est lui qui exhorte les soldats et qui donne le signal du combat.

*à l'attitude de Kallimachos et de Cynégire :*

**151**. — Je vous montrerai Marathon représenté en peinture, vos frères en train de confondre par leur élan et leurs exploits audacieux l'attaque des Perses ; je vous montrerai aussi mes soldats, l'un luttant, même dans le tableau, contre la nature (car, jusque sous la main de l'artiste, Kallimachos vous paraîtra ressembler à un combattant plutôt qu'à un cadavre) ; l'autre coulant de ses mains la flotte perse, et partageant la nature de son corps pour s'accommoder aux éléments. Après le Poecile, je vous mènerai vers la colline, etc...

---

raconte que, dans la bataille, il apparut un homme qui, d'aspect et d'équipement, avait l'air d'un paysan ; il extermina une foule de barbares avec un soc de charrue et disparut après l'action. Le dieu, consulté à son sujet par les Athéniens, sans donner d'autres éclaircissements, leur ordonna d'honorer Échetlaios comme héros. » Un personnage presque nu poursuivant des ennemis avec un soc de charrue est une des figures les plus familières des urnes étrusques. On y voit Échetlos.

*Eschyle.* — Ajoutons qu'on a conclu qu'Eschyle était figuré dans la peinture de Mikon de ce que Pausanias dit à propos de la statue du tragique qu'il voyait au théâtre : πολλῷ τι ὕστερον τῆς τελευτῆς δοκῶ ποιηθῆναι καὶ τῆς γραφῆς, ἣ τὸ ἔργον ἔχει τὸ ἐν Μαραθῶνι (I, 21, 2 ; cf. pour le texte et le sens incertains la note de l'éd. Hitzig-Blümner : On sait par ailleurs qu'Eschyle combattait à Marathon comme son frère Cynégire (cf. son épitaphe dans sa *Vita*, 4 et 10 ; Athen. XIV, 627 c).

*Les dieux.* — On a beaucoup discuté sur l'emplacement de ce groupe de divinités : Marathon, Thésée, Athéna, Héraklès. Si l'on admet qu'ἐνταῦθα ne peut s'appliquer qu'à la dernière section du tableau (Heydemann), on les placera en tête des Athéniens, sur le bord de la mer ; si l'on préfère croire qu'après avoir décrit les grandes divisions du tableau, Pausanias a voulu indiquer quelques particularités remarquables, on les mettra dans la partie centrale (Brunn, Wachsmuth ; on pourrait aussi bien les placer dans la première partie). On ne peut davantage décider si ces dieux étaient figurés présidant au combat à la façon d'une apparition (Brunn, Wachsmuth), ou y prenant part dans les rangs athéniens. En faveur de cette dernière opinion, on peut invoquer qu'Échetlos, d'après ce que Pausanias en dit (I, 32, 4) et d'après les urnes étrusques, était figuré poussant devant lui un soc de charrue. On peut ajouter que, d'après Plutarque, Thésée serait apparu en armes aux Athéniens (*Thes.*, 35 : φάσμα Θησέως [illegible]

**152**. — *HIMER. Ecl.*, II, 17 : Καλῶς ἐθαύμαζον τὴν Ποικίλην οἱ Σαλαμῖνι κινδυνεύσαντες· ἐδαπάνων γὰρ ἐπὶ τῆς θαλάσσης τὸ τῆς ἠπείρου λείψανον...

**153**. — *ZENOB. Prov.*, IV, 28 (p. 91 Leutsch) : Θᾶττον ἢ Βούτης· τῶν ἐπὶ τῇ Στοᾷ μαχομένων τις ἦν ᾧ ἐπεγέγραπτο Βούτης, οὗ ἐφαίνετο τὸ κράνος καὶ ὁ ὀφθαλμός· τὰ δὲ λοιπὰ μέρη ἐδόκει ὑπὸ τοῦ ὄρους, ἐφ' οὗ ἐθεάθκει, κρύπτεσθαι, διὰ τὸ προκεῖσθαι αὐτοῦ. Τάσσεται οὖν ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν ῥᾳδίως συντελουμένων. Καὶ γὰρ καὶ ὁ Βούτης ῥᾳδίως κατεσκευάσθη, ἅτε οὐκ ὁλοκλήρου τοῦ σώματος γεγραμμένου.

---

On trouve le même proverbe sous une forme abrégée dans le *cod. Bodl.* 492 Gaisford et 224. Voici ce dernier texte qui se lit aussi dans le *cod. Coislin.* 60 :

Βούτην Μίκων ἔγραψεν· ἐπὶ τῶν ῥᾳδίως ἐπιτελουμένων· πίνακα γὰρ ὁ Μίκων γράψας ἐποίησέ τινα ὑπὲρ ὄρος φαινόμενον, καὶ ἐπέγραψε· Βούτης· φαίνεται δὲ αὐτοῦ τὸ κράνος καὶ ὁ ὀφθαλμός.

Enfin Suidas le donne ainsi : Θᾶττον ἢ Βούτης· ἐπὶ τῶν ῥᾳδίως γινομένων· τούτου γὰρ μόνον ἐφαίνετο τὸ κράνος καὶ ὁ ὀφθαλμός, τὰ δὲ λοιπὰ ὑπὸ τοῦ ὄρους ἐκρύπτετο.

**154**. — *ELIAN. Nat. An.*, VII, 38 : Συστρατιώτην δέ τις Ἀθηναῖος ἐν τῇ μάχῃ τῇ ἐν Μαραθῶνι ἐπήγετο κύνα, καὶ γραφῇ εἴκασται ἐν τῇ Ποικίλῃ ἑκάτερος, μὴ ἀτιμασθέντος τοῦ κυνός, ἀλλὰ ὑπὲρ τοῦ κινδύνου μισθὸν εἰληφότος, ὁρᾶσθαι σὺν τοῖς ἀμφὶ τὸν Κυνέγειρον καὶ Ἐπίζηλόν τε καὶ Καλλίμαχον· εἰσὶ δὲ καὶ οὗτοι καὶ ὁ κύων Μίκωνος γράμμα· οἱ δὲ οὐ τούτου, ἀλλὰ τοῦ Θασίου Πολυγνώτου φασίν.

**155**. *TZETZ. Chil.*, IV, 182-39. Les vers qui intéressent Mikon sont :

Ὁ δὲ ζωγράφος ἔγραφε Πολύγνωτος ἢ Μίκων
Ἐν τῇ Ποικίλῃ τῇ στοᾷ φιλανθρωπίας χάριν.

---

αὐτῶν ἐπὶ τοὺς Βαρβάρους φερόμενον). Il est vrai que, dans la peinture du Poecile, il était représenté sortant de terre, ce qui ne paraît pas concorder avec son apparition comme un fantôme armé. Pour que Pausanias ait noté ce détail, il faut que Thésée ait été figuré encore en partie caché sous terre. C'est une raison de plus pour attribuer à Mikon le Boutès qui donne lieu au proverbe « plus expéditivement que Boutès » (**153**). On a contesté que Boutès appartînt à la Marathonomachie, parce qu'il n'y a pas d'autre indice que les noms de personnages y fussent inscrits, et on a voulu le placer dans les *Argonautes* de Mikon (Jahn, Overbeck, Brunn, Wachsmuth). Sans doute, Boutès a été mis par les mythographes au nombre des Argonautes ; mais le rôle qu'il y a joué comme tel n'a rien de commun avec ce qu'implique la peinture qui a inspiré le proverbe. Sa présence à Marathon s'expliquerait, au contraire, sans peine. Non seulement il est, en Attique, un des plus vieux héros autochthones, associé à Érechthée, représentant des bouviers et pâtres comme Échetlos est patron des laboureurs ; mais les *Boutadai*, ses descen-

**152.** — Ils s'étonnaient à bon droit devant le Poecile, les combattants de Salamine : ils achevaient en effet sur mer ce qu'avait épargné la terre ferme.

*au héros Boutès :*

**153.** — « Plus vite que Boutès ». L'un des combattants qui figuraient dans la fresque du Portique portait au-dessus de sa tête l'inscription « Boutès », et l'on voyait son casque et l'un de ses yeux ; le reste de son corps semblait être caché par la montagne qu'il gravissait et qui se trouvait placée devant lui. Le proverbe s'applique donc aux œuvres facilement accomplies. Car Boutès aussi fut facilement fait, son corps ne se trouvant pas représenté tout entier.

*à un chien :*

**154.** — Un Athénien avait emmené son chien combattre à ses côtés à la bataille de Marathon ; ils furent représentés l'un et l'autre au Poecile, le chien n'ayant pas été jugé indigne d'être vu dans le groupe de ceux qui entourent Cynégire, Epizélos et Kallimachos, mais sa conduite dans le péril lui ayant mérité ce prix. Comme ceux-ci, le chien est dû au pinceau de Mikon ; certains disent qu'il n'est pas de Mikon, mais de Polygnote de Thasos.

**155.** — (C'est à l'anecdote du chien de Xanthippos, le père de Périclès, qui aurait suivi son maître à Salamine que Tzetzès rattache, à tort,) ce que Polygnote ou Mikon peignirent dans le Portique Poecile, par reconnaissance.

---

dants qui conservaient son culte, appartenaient à la tribu Oinéis qui, bien que localisée depuis Clisthène entre Athènes et Éleusis, a pu être auparavant en rapport avec Oinoé, un des dèmes de la tétrapole marathonienne ; il est aussi possible que Miltiade appartînt au *génos* des Boutades. Dans cette hypothèse, Boutès aurait figuré dans la peinture à la fois comme héros local et antique divinité des autochthones. Si le haut de sa tête seule émergeait de la montagne, c'était simplement pour rappeler qu'un contrefort du Parnès séparait Oinoé de la plaine de Marathon.

Sauf Athéna, dont la présence à ce triomphe de son peuple n'a pas besoin d'être expliquée, les autres divinités figurées ne le sont pas seulement comme protectrices des Athéniens, mais comme patronnes de la région de Marathon. Héraklès avait un sanctuaire au débouché de la vallée de Vrana et c'est autour de cet Hérakleion que les Athéniens avaient campé ; il passait aussi pour le père de Makaria qui avait donné son nom à une source de Marathon (Her. VIII, 108 et 116 ; sur l'emplacement cf. Lolling, *Ath. Mitt.*, 1876, 69, qui l'identifie à la *Mandra tês Graias* au fond du vallon d'Avlona, et Caspari, *J.H.S.*, 1911, 103, avec qui je le place à la chapelle H. Georgios à Vrana ; sur la prétention des Marathoniens

### 3. A l'Anakeion.

**156**. — *PAUS.* VIII, 11, 3 : Ὀνόματα δὲ αὐταῖς ποιητὴς μὲν ἔθετο οὐδείς, ὅσα γε ἐπελεξάμεθα ἡμεῖς, Μίκων δὲ ὁ ζωγράφος Ἀστεροπειάν τε εἶναι καὶ Ἀντινόην ἐπὶ ταῖς εἰκόσιν αὐτῶν ἐπέγραψεν.

### 4. Au Théseion. *Voir* **117**.

SCULPTURES

**157**. — *PLIN.* XXXIV, 88 : Micon athletis spectatur.

**158**. — *PAUS.* VI, 6, 1 : Καλλίᾳ δὲ Ἀθηναίῳ παγκρατιαστῇ τὸν ἀνδριάντα ἀνὴρ Ἀθηναῖος Μίκων ἐποίησεν ὁ ζωγράφος.

**159** *a*. — *Ly. Ol.* 146; Loewy, 41 : Καλλίας Διδυμίου Ἀθηναῖος | παγκράτιον.
Μίκων ἐποίησεν Ἀθηναῖος.

**159** *b*. — *IG.*, I, 418; Loewy, 42 : Ἴσθμια ? νικήσας μ' ἀ|νέθηκεν | [μνῆμα Λυκ]αῖος | [πάντας Ἀθ]ηναίους | [εὐκλείσας] μεγάλως.
[Μί]μων | Φανομάχου | ἐποίησε.

TECHNIQUE

**160**. — *VARRO, De ling. lat.*, IX, 6, 12 : pictores Apelles, Protogenes, sic alii artifices non reprehendendi, quod consuetudinem Miconis, Dioris (?), Arimmae (?) etiam superiorum non sunt secuti.

---

en particulier et des Athéniens en général à avoir été les premiers à honorer Héraklès comme dieu, cf. Diod. IV, 39 ; Paus. I, 32, 4 ; Aristid. *Or. de Her.*, I, p. 58, Dind.). Thésée est liée à Marathon par l'épisode du taureau dont la capture est, d'ailleurs, parfois prêtée à Héraklès ; il ne pouvait manquer de figurer dans un tableau commandé dans l'entourage de Cimon qui avait ramené ses cendres ; mais on ne voit pas pourquoi il aurait été figuré sortant de terre ; je croirais volontiers que Pausanias l'a confondu avec Boutès, les inscriptions pouvant être effacées de son temps. Quant à Marathon, il ne pouvait manquer au champ de victoire dont il était l'éponyme et où il avait un culte (Paus. I, 32, 4 ; Philostr., *V. Soph.*, II, 7). — D'après ces données, la suite dans le groupe des dieux aurait donc été : Boutès, Marathon, Thésée, Athéna, Héraklès ; si l'on admet qu'Héraklès était supposé près de son temple et Boutès venant d'Oinoé, il faudrait les ordonner en plaçant Héraklès à l'extrémité gauche. Peut-être faut-il ajouter Pan au groupe des dieux : on sait qu'en retour de la promesse de victoire faite à Pheidippidès, une grotte de l'Acropole lui fut consacrée. Un exercice de rhéteur avait pour sujet : Ζωγράφος τις πάντα τὰ ἐν Μαραθῶνι γράψας τὸν Πᾶνα οὐκ ἐποίησε συμμαχοῦντα τοῖς Ἀθηναίοις καὶ κοινεῖται ἀσέβειας (*Rhet. gr.*, éd. Waltz, V, 323, 27).

1. Du rapprochement de ce texte avec **118**, Boettiger et Brunn et, plus récemment, Klein (*Arch. ep. Mith.*, 1888, 98) avaient conclu avec raison que la peinture de Mikon à l'Anakeion représentait les jeux célébrés à Iolkos au retour des Argonautes, en l'honneur de Pélias, par son fils et héritier Akastos. Ces Ἆθλα ἐπὶ Πελίᾳ, chantés par Stésichore, avaient été représentés sur le coffre de

*Mikon collabora encore avec Polygnote au Théseion et à l'Anakeion. C'est sans doute dans les peintures de ce temple qu'il avait figuré les Péliades :*

**156**. — Aucun poète, que je sache, n'a mentionné le nom [des Péliades] ; mais le peintre Mikon a placé auprès de leurs figures les noms d'Astéropeia et d'Antinoé [1].

*Que Mikon avait été aussi sculpteur, notamment d'athlètes, on le savait par Pline et par Pausanias :*

**157**. — Mikon est estimé pour ses athlètes.

**158**. — Mikon, le peintre, fit une statue de Kallias, athlète athénien vainqueur au pancrace (Ol. 77 = 472).

*C'est ce qu'a confirmé la découverte de deux bases signées par lui* **159** *a et b : la première est celle de Kallias vainqueur à Olympie, la seconde celle d'un autre Athénien, vainqueur à d'autres jeux, qui consacre sa statue à l'Acropole* [2].

*En dehors des textes de Pline* (**11** et p. 10 n. *on ne peut citer sur l'art de Mikon que ce témoignage :*

**160**. — Les peintres Apelle et Protogène et d'autres artistes de même ne sont pas à blâmer pour n'avoir pas suivi les traditions de Mikon, Diorès, Arimmas [3], quand bien même ils étaient leurs aînés.

---

Kypsélos (Paus. V, 17, 4) et le trône d'Amyclées III, 18, 8 et VI, 20, 9). Puisqu'une aussi grande importance avait été donnée par Mikon aux chevaux d'Akastos et que la peinture se trouvait dans le temple des Dioscures, on supposera qu'une légende faisait de ces chevaux le prix des Dioscures. C. Robert, qui pense que la fresque de Mikon représentait le départ des Argonautes (*Marathonschlacht*, p. 61), en rapproche un cratère d'Orviéto (Reinach, *Rép. Vases*, II, 226) où l'on voit notamment un beau cheval et un guerrier caché jusqu'à la ceinture par un rocher. Winter, par contre, a proposé de rapporter ces Péliades de Mikon à un tableau représentant Médée sur le point de démembrer Pélias en présence de trois de ses filles, tableau dont dériveraient un lécythe attique et une peinture de Pompéi (Helbig, n. 1261 *b*. Cf. Winter, *LXI Berl. Winckelmannsprogr.*). Sur les peintures de Mikon à l'Anakeion, Weiszaecker, *Philol.*, 1898, p. 519.

2. Vers 440, ce Kallias se vantait dans une inscription d'avoir été vainqueur une fois aux *Olympieia* et aux *Panathénaia*, deux fois aux *Pythieia*, quatre fois aux *Némeia*, cinq fois aux *Isthmia* (I G., I, 419) ; il n'en avait pas moins été ostracisé (Andoc. IV, 32).

3. Ces deux noms sont certainement corrompus. Pour *Dioris* (des ms. donnent *Dioros*), Michaëlis, *Arch. Zt.* XX, p. 217 a proposé de lire *Dionysi* : il s'agirait de Dionysios de Kolophon (**189**). Pour le second nom, Brunn, II, 465, veut corriger *Arimnes* en *Aristomenes*. Un peintre de Thasos de ce nom est connu par Vitruve, III, *praef.* 2 et ce compatriote de Polygnote pourrait être son élève. Toutefois, Arimnas n'est pas un nom impossible (cf. Callimaque, *Ep.* 13). Comme Aristoménès, on est tenté de rapprocher de Polygnote les autres peintres de Thasos, Néseus (cf. p. 189, n. 4) et peut-être Gnathon (si on lit, avec Brunn, γραφεύς au lieu de γναφεύς dans Hippocrate, *Épid.* I, 2, 9 Littré). L'activité du grand médecin de Kos se plaçant vers 450-400, l'époque conviendrait à un élève de Polygnote.

## TIMARÉTÉ, FILLE DE MIKON

**161.** — *PLIN.* XXXV, 147 : Timarete Miconis filia Dianam quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae.

## PANAINOS, NEVEU DE PHIDIAS (*v. 450-30*).

**162.** — *PLIN.* XXXV, 58 : Quin immo certamen etiam picturae florente eo institutum est Corinthi ac Delphis, primusque omnium certavit cum Timagora Chalcidense, superatus ab eo Pythiis, quod et ipsius Timagorae carmine vetusto apparet, Chronicorum errore non dubio.

**163.** — *PAUS.* V, 11, 6 : Πάναινος μὲν δὴ οὗτος ἀδελφός τε ἦν Φειδίου καὶ αὐτοῦ καὶ Ἀθήνῃσιν ἐν Ποικίλῃ τὸ Μαραθῶνι ἔργον ἐστὶ γεγραμμένον.

**164.** — *PLIN.* XXXV, 57 : Panaenus quidem frater Phidiae etiam proelium Atheniensium adversus Persas apud Marathona factum pinxit; adeo jam colorum usus increbuerat adeoque ars perfecta erat, ut in eo proelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiadem, Callimachum, Cynaegirum, barbarorum Datim, Artaphernem.

**165.** — *STRAB.* VIII, 3, 30 (p. 354) : Πολλὰ δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ Πάναινος ὁ ζωγράφος, ἀδελφιδοῦς ὢν αὐτοῦ καὶ συνεργολάβος, πρὸς τὴν τοῦ ξόανου διὰ τῶν χρωμάτων κόσμησιν καὶ μάλιστα τῆς ἐσθῆτος. Δείκνυνται δὲ καὶ γραφαὶ πολλαί τε καὶ θαυμασταὶ περὶ τὸ ἱερὸν ἐκείνου ἔργα.

**166.** — *PAUS.* V, 11, 5-6 : Ἐν δὲ αὐταῖς ἔστι μὲν οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων· παρέστηκε δὲ καὶ Ἡρακλῆς ἐκδέξασθαι τὸ ἄχθος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος, ἔτι δὲ Θησεύς τε καὶ Πειρίθους, καὶ Ἑλλάς τε καὶ Σαλαμὶς ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄκραις ποιούμενον κόσμον, Ἡρακλέους τε τῶν

---

1. Timarété est nommée par Pline comme première des cinq femmes peintres qu'il cite à la fin de son livre sur la peinture ; comme les deux autres dont il nomme le père sont des filles de peintres, il paraît légitime d'admettre qu'il en est de même pour Timarété. Le style archaïque de son Artémis d'Éphèse convient à l'époque où se placerait naturellement une fille de Mikon.

2. La plupart des historiens de l'art font de Panainos le frère de Phidias ; mais Strabon est un auteur mieux informé en général que Pline et que Pausanias et on comprend mieux qu'on transforme un neveu en frère qu'un frère en neveu. De plus, l'argument invoqué pour le faire appartenir à la même génération que Phidias — la part qu'il aurait prise à la *Marathonomachie* de Mikon — cet argument perd toute sa valeur si l'on admet avec nous qu'il s'agit d'une autre *Marathonomachie* qui serait entièrement son œuvre (cf. p. 157 n.).

3. Ce texte, que Pline a dû extraire d'une de ses sources sans le comprendre, reste mystérieux pour nous. Aucun autre ne mentionne des concours entre peintres aux jeux Isthmiques et Pythiques ; les concours de Parrhasios avec Zeuxis (**235** ou avec Timanthe **262**) qu'on en a rapprochés n'ont pas le même caractère. Il semble s'y agir de sanctuaires ou de villes mettant exceptionnelle-

*Il faut peut-être voir des élèves de Polygnote et de Mikon dans Aristoménès* (p. 167, n. 3) *et dans Néseus* (p. 189, n. 4), *tous deux de Thasos, dans Onasias* (**123**), *dans Timarété la première femme peintre.*

**161**. — Timarété, fille de Mikon, (peignit) une Artémis qui se trouve à Éphèse ; c'est un tableau de style très archaïque [1].

*Peut-être en était-il de même de Panainos d'Athènes. Il est donné comme frère de Phidias par Pline* (**170**) *et par Pausanias* (**166**), *comme son neveu par Strabon* (**168**) [2]. *Il aurait pris part à des concours de peinture aux jeux Isthmiques et Pythiques contre Timagoras de Chalcis.*

**162**. — Bien plus, on institua du temps où florissait Panainos un concours de peinture à Corinthe et à Delphes. Le premier de tous il y disputa le prix avec Timagoras de Chalcis qui l'emporta sur lui aux jeux Pythiques. C'est ce qui résulte d'un vieux poème de Timagoras lui-même qui rend certaine l'erreur des Chroniques [3].

*Il aurait peint à Athènes une* Marathonomachie.

**163**. — Panainos était frère de Phidias ; c'est lui qui a peint à Athènes dans le Poecile la bataille de Marathon [4].

**164**. — Panainos, frère de Phidias, peignit également la bataille gagnée à Marathon sur les Perses par les Athéniens. L'emploi des couleurs était déjà si développé et l'art si perfectionné que Panainos avait, dit-on, donné des portraits ressemblants des chefs qui commandaient dans cette bataille du côté des Athéniens : Miltiade, Kallimachos, Cynégire ; du côté des barbares Datis et Artaphernès.

*Collaborateur de Phidias, à Olympie, Panainos décora les parties en bois de l'idole de Zeus.*

**165**. — Panainos e peintre coopéra à beaucoup de travaux de Phidias, dont il était le neveu et le collaborateur, notamment pour la décoration des parties en bois de sa statue, pour le vêtement surtout. On montre aussi autour du sanctuaire des peintures aussi nombreuses que merveilleuses qui sont ses œuvres.

*et les panneaux de la balustrade qui entourait son trône.*

**166**. — On y voit Atlas supportant le ciel et la terre ; à ses côtés se tient Héraklès qui manifeste le désir de décharger Atlas de ce poids ; puis Thésée avec Peirithous et l'Hellade avec Salamine qui tient dans sa main l'ornement de proue d'un navire ; puis, parmi les travaux d'Héraklès, sa lutte

---

ment un sujet au concours. Timagoras ne nous est pas autrement connu. « L'erreur des Chroniques » est celle qui consiste à ne pas faire remonter assez haut les débuts de la grande peinture (voir **170**).

4. Ce texte est la fin de **166**. Il n'a donc pas la valeur qu'il aurait s'il se trouvait dans la description que Pausanias donne du Poecile (**116**).

ἀγωνισμάτων τὸ ἐς τὸν λέοντα τὸν ἐν Νεμέᾳ, (6) καὶ τὸ ἐς Κασσάνδραν παρανόμημα Αἴαντος, Ἱπποδάμειά τε ἡ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρί. καὶ Προμηθεὺς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν. Ἡρακλῆς δὲ ἐς αὐτὸν ὁρῶν. Λέγεται γὰρ δὴ καὶ τόδε ἐς τὸν Ἡρακλέα, ὡς ἀποκτείναι μὲν τὸν ἀετόν, ὃς ἐν τῷ Καυκάσῳ τὸν Προμηθέα ἐλύπει, ἐξέλοιτο δὲ καὶ αὐτὸν Προμηθέα ἐκ τῶν δεσμῶν. Τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν. Καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μῆλα, ὧν ἐπιτετράφθαι λέγονται τὴν φρουράν.

**167**. — *PLIN.* XXXV, 54 : Non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia multas post olympiadas celebrando pictores quam statuarios ac toreutas, primumque Ol. LXXXX, cum et Phidiam ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum, praeterea in confesso

---

I. La balustrade était ainsi décorée par neuf groupes de deux personnages :

I. — *1*. Héraklès et Atlas. La position respective des deux personnages serait contraire à celle qu'offre la métope d'Olympie ; mais Pausanias a pu se tromper pour le panneau comme il l'a fait pour la métope. Philostrate a décrit un tableau d'Atlas et Héraklès. Il ne dérive certainement pas de celui de Panainos pour la posture d'Atlas qui était figuré « courbant le dos, écrasé sous le poids, appuyé sur un genou et perdant presque l'équilibre », mais on y voyait également dans l'attitude d'Héraklès « le désir ardent d'éprouver ses forces. Tout le prouve, l'empressement peint sur son visage, sa massue jetée à terre, ses mains qui réclament le fardeau » (*Im.*, II, 20).

*2*. Thésée et Peirithoos. Rien ne permet de déterminer quel épisode de la vie des deux héros Panainos avait représenté. On pensera de préférence à celui où Héraklès leur fut le plus utile : quand il alla les délivrer de l'Hadès.

*3*. L'Hellade et Salamine personnifiées. Sans doute Salamine était figurée tendant à l'Hellade l'aphlaste d'un vaisseau perse. Sur la personnification des villes et pays dans l'art grec, cf. Gerber, *Jb. f. Ph. Suppl.*, XIII, 246 ; le Poséidon colossal élevé à l'Isthme avec les dépouilles de Salamine et de Platées tenait également un éperon de navire (Herod. IX, 81 ; Paus. X, 14, 5 ; cf. les monnaies de Byzance).

II. — *4*. Héraklès et le lion de Némée. C'est également le sujet d'une des métopes d'Olympie (au Louvre) : Héraklès a le pied droit posé sur le corps du lion terrassé.

*5*. Ajax arrachant Cassandre de l'autel. Voir p. 138, n. 2.

*6*. Hippodameia et sa mère Stéropé. On sait que ces personnages étaient figurés au fronton Est du temple d'Olympie.

III. — *7*. Héraklès délivrant Prométhée. Sur ce motif, traité de bonne heure par l'art grec, cf. Furtwaengler, dans le *Lexicon* de Roscher, I, p. 2205, 2236, 2245

*8*. Achille soutenant Penthésilée mourante. Sur ce motif, cf. Loeschcke, *Bonner Studien Kekulé gewidmet*, p. 249.

*9*. Deux Hespérides portant les pommes d'or. Théoklès, élève de Dipoinos et Skyllis, avait sculpté en bois pour le trésor d'Epidamne à Olympie, un groupe où deux Hespérides d'un côté, Héraklès et Atlas de l'autre étaient séparés par l'arbre au dragon (Paus. VI, 17, 2).

On trouvera énumérées dans le commentaire de Hitzig-Blümner toutes les res-

avec le lion de Némée : la violence faite à Cassandre par Ajax ; Hippodaméia, la fille d'Oinomaos, avec sa mère ; et Prométhée, encore chargé de chaînes, avec Héraklès qui le regarde. On raconte, en effet, encore cet exploit d'Héraklès : il aurait tué l'aigle qui torturait Prométhée au Caucase et aurait délivré Prométhée de ses chaînes. La fin de la peinture est occupée par Penthésilée rendant l'âme avec Achille qui la soutient et par les deux Hespérides portant les pommes dont on dit qu'elles avaient la garde [1].

**167**. — Les Grecs ne paraissent pas avoir apporté le même soin dans cette partie en ne trouvant des peintres à louer que bien des olympiades après les statuaires et les bronziers, le premier appartenant à la 90ème Ol. (420-11) [2], bien qu'on rapporte que Phidias lui-même ait commencé par être peintre et qu'il y avait à Athènes un bouclier peint par lui [3] ; de plus, il est

---

titutions dont cette balustrade a été l'objet (cf. surtout Blümner, *Arch. Jahrb.* 1900, p. 136) ; depuis, quelques remarques ont été présentées par C. H. Tyler, *J.H.S.*, 1910, p. 82-85.

La question paraît avoir été inutilement compliquée. La restitution la plus simple doit être la meilleure. Or, Pausanias commence par nous avertir que le côté de la balustrade qui fait face à l'entrée est simplement badigeonné en bleu. Puis il nous décrit les neuf groupes qui se divisent en trois sous-groupes dont chacun commence par un épisode où Héraklès est figuré. Cette rencontre ne saurait être fortuite et on peut en conclure que chacun de ces sous-groupes, comprenant six personnages, ornait un des trois côtés peints d'une balustrade rectangulaire. Pausanias a dû les décrire dans le sens où il les a rencontrés en faisant le tour de la balustrade ; mais, comme on ne sait dans quel sens il a tourné, on peut seulement supposer que les groupes 4-6 occupaient la face de la balustrade qui se trouvait dans le dos du trône. C'est sans doute à dessein que Panainos n'avait pas mis de figures sur la face antérieure, la plus exposée au jour, et ses Hespérides venaient ainsi à leur place naturelle, à la suite du tableau d'Héraklès et d'Atlas. Peut-être, comme on l'a supposé, tout le fond du panneau était-il en bleu (la couleur de fond ordinaire dans l'antiquité, cf. p. 9, n. 3).

2. Pline fait allusion à des écrits comme ceux de Xénokratès de Sicyone où l'on faisait commencer la grande peinture avec les inventions techniques d'Apollodoros (**193**) ; les peintres antérieurs étaient tenus par ces critiques pour des primitifs.

3. Urlichs, Robert et Furtwaengler veulent qu'il s'agisse du bouclier célèbre de la Parthénos. Mais Pline l'aurait désigné, sans doute, plus explicitement, et on sait par lui (XXXVI, 18) que sa face interne était sculptée ; il est possible, d'ailleurs, que ce relief ait été peint ; mais il s'agit sans doute plutôt d'un de ces médaillons (dits *clipei*) qu'on suspendait dans les temples à la façon de nos écussons. On peut aussi songer à un bouclier dont l'intérieur serait peint comme le fr. avec Niké qu'on a retrouvé à Athènes et qui peut être de cette époque (Perrot, IX, p. 233). Des auteurs de basse époque parlent de peintures de Phidias qu'on montrait à Arados en Syrie (Ps. Clem. *Recogn.* VII, 12, 13 ; *Homil.* XII ; cf. K. O. Müller, *De Phidiae vita*, 1824, p. 126 : c'est sans doute par l'effet d'une confusion.

sit LXXX tertia fuisse fratrem ejus Panaenum, qui clipeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes, discipulus Phidiae et ei in faciendo Jove Olympio adjutor.

**168**. — *PLIN.* XXXVI, 77 : Elide aedis est Minervae, in qua frater Phidiae Panaenus tectorium induxit lacte et croco subactum, ut ferunt ; ideo, si teratur hodie in eo saliva pollice, odorem croci saporemque reddit.

## PLEISTAINÉTOS, FRÈRE DE PHIDIAS

**169**. — *PLUT. De Gloria Atheniensium*, 2 : Πολλῶν μὲν δὴ καὶ ἄλλων ἡ πόλις ἥδε (Athènes) μήτηρ καὶ τροφὸς εὑρενὴς τεχνῶν γέγονε, τὰς μὲν εὑραμένη καὶ ἀναφήνασα πρώτη, ταῖς δὲ δύναμιν προσθεῖσα καὶ τιμὴν καὶ αὔξησιν· οὐχ ἥκιστα δὲ ὑπ' αὐτῆς ζωγραφία προῆκται καὶ κεκόσμηται. Καὶ γὰρ Ἀπολλόδωρος ..... Ἀθηναῖος ἦν.... Καὶ Εὐφράνωρ καὶ Νικίας καὶ Ἀσκληπιόδωρος καὶ Πλειστάινετος ὁ Φειδίου ἀδελφός, οἱ μὲν στρατηγοὺς ἔγραψαν νικῶντας, οἱ δὲ μάχας, οἱ δὲ ἥρωας.

## KRATINOS LE COMIQUE ET SA FILLE EIRÉNÉ

**170**. — *PLIN.* XXXV, 141 : Cratinus comoedos Athenis in Pompeio pinxit... 147 : Irene Cratini pictoris filia et discipula puellam quae est Eleusine.

## EURIPIDE, LE TRAGIQUE

**171** *a*. — *SUID.* : Εὐριπίδης, Μνησάρχου... γέγονε δὲ τὰ πρῶτα ζωγράφος.

**171** *b*. — *Vita Eurip.* (dans les *Vitae script. gr. min.* de Westermann, p. 134, 15 et les grandes éd. d'Euripide) : Φασὶ δ' αὐτὸν καὶ ζωγράφον γενέσθαι καὶ δείκνυσθαι αὐτοῦ πινάκια ἐν Μεγάροις.

---

1. C'est la date que Pline assigne plus haut (XXXIV, 49) au *floruit* de Phidias, sans doute parce qu'elle passait pour celle où commencèrent les travaux du Parthénon. Parmi les artisans qui y furent employés Plutarque mentionne des ζωγράφοι (*Pericl.* 12).

2. Il est possible que Kolotès ait été lui aussi peintre à l'occasion. Si l'on admet que le Zeus d'Olympie a été sculpté entre 436 et 432, Kolotès, élève de Phidias, pouvait encore concourir, trente ans après, avec Timanthe (voir **305**). Un autre des collaborateurs de Phidias, Kallimachos, aurait été également peintre (**172**) enfin on a vu que Pline dit du maître lui-même qu'il commença par être peintre.

3. Pausanias, VI, 26, 3, nomme Phidias comme l'auteur de l'Athéna de l'Acropole d'Elis, statue chryséléphantine. On a répété que l'emblème peint sur ce bouclier était un coq ; mais Pausanias place le coq sur le casque de l'Athéna.

4. Il est probable que cette teinte jaune appliquée sur les murs était destinée à servir de fond à des fresques.

5. Avec K. O. Muller, O. Jahn et Brunn, on a généralement identifié Pleistainétos à Panainos. Mais on ne voit pas comment une pareille erreur se serait introduite dans le texte, et, si l'on admet que Panainos était le neveu et non le frère de Phidias, il pourra être précisément le fils de Pleistainétos.

reconnu que Panainos, son frère, qui vécut dans la 83ème Ol. (448-445), peignit à Élis la face interne du bouclier de l'Athéna sculptée par Kolotès, élève de Phidias [2] et son aide pour l'exécution du Zeus Olympien.

*En même temps il travaillait au temple d'Athéna à Élis.*

**168**. — Il y a à Élis un temple d'Athéna [3] dans lequel Panainos, frère de Phidias, a appliqué, dit-on, sur l'enduit des murs un mélange composé de lait et de safran ; de sorte que si, même aujourd'hui, on le frotte avec un doigt humecté de salive, il s'en dégage une odeur et un goût de safran [4].

*Pleistainétos, qu'on donne aussi comme frère de Phidias, aurait été également peintre.*

**169**. — Cette ville (Athènes) a encore été la mère et la nourrice de beaucoup d'autres arts ; elle a inventé les uns et les a fait connaître la première ; elle a donné de la force, du crédit et du développement à d'autres ; notamment, elle n'a pas peu contribué au progrès et à l'éclat de la peinture. C'est ainsi qu'Apollodoros... était Athénien... de même qu'Euphranor, Nikias, Asklépiodoros, et Pleistainétos, frère de Phidias [5], qui ont peint les uns des généraux victorieux, les autres des combats, les autres des héros.

*D'autres grands artistes de l'époque de Périclès ont également pratiqué occasionnellement la peinture. On vantait des peintures de Kratinos et de sa fille.*

**170**. — Kratinos peignit des comédiens à Athènes au Pompéion... Eiréné, fille de Kratinos le peintre, une jeune fille (Koré ?) qui est à Éleusis [6].

*On montrait des tableaux de la jeunesse d'Euripide :*

**171** *a*. — Euripide, fils de Mnésarchos... fut d'abord peintre.

**171** *b*. — On dit qu'il fut peintre et qu'on montre des tableaux de lui à Mégare [7].

---

6. Brunn et Overbeck n'ont pas admis l'identification de ce Kratinos avec l'auteur comique athénien dont les succès se placent entre 449 et 423. Avec Sellers, je ne vois pas de raison d'en douter. Il serait bien singulier que le hasard ait seul fait que ce peintre de comédiens ait porté le nom du grand comique. Le Pompeion existait certainement dès le ve s. ; au début du siècle suivant, on y voit placer un portrait d'Isocrate (**404**), Eiréné est nommée après la fille de Mikon par Pline (**161**), avant celle de Néalkès par Clément d'Alexandrie (cf. *Anaxandra*). Sa *puella* est peut-être une Koré, la déesse d'Éleusis, Pline ayant pris le nom propre pour le nom commun κόρη.

7. Euripide, né vers 480, fit jouer sa première pièce en 455. Son activité comme peintre se placerait donc avant 450. Bien qu'on ait voulu expliquer par le caractère *pictural* de ses descriptions (P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, 1908, p. 69) la tradition qui lui faisait pratiquer d'abord la peinture, elle n'a rien d'invraisemblable. Pour expliquer que ses tableaux fussent conservés à Mégare, on peut rappeler qu'une tradition le fait naître en face de cette ville, à Salamine où son père aurait eu des biens.

## KALLIMACHOS, LE SCULPTEUR

**172**. — *GREG. NAZIANZ. Carmina*, II, XII, *De se ipso et de episcopis*, v. 742 :

Ἀλλ' ὃς μὲν ἀνθηραῖς τε καὶ παντασκίοις
βαφαῖς ἄμορφα σώματ' ἐξειργάζετο,
ὧν Καλλίμαχος καὶ Κάλαϊς (1. Κάλαμις) ἤστην, ὡς δοκῶ
μόλις γράφοντες εἰκόνας τῶν εἰκόνων.

## PAUSON D'ATHÈNES (*v. 430-380*).

**173**. — *ARISTOPH. Acharn.*, v. 854 :

Οὐδ' αὖθις αὖ σε σκώψεται Παύσων ὁ παμπόνηρος.

*Schol.* : Οὗτος ὁ Παύσων ζωγράφος πένης σκωπτολόγος.

**174**. — *ARISTOPH. Thesmophor.*, v. 948-952 :

. . . . . Ὄργια σεμνὰ θεαῖν. . . . .
Παύσων σέβεται καὶ νηστεύει,
πολλάκις αὐτοῖν ἐκ τῶν ὡρῶν
ἐς τὰς ὥρας ξυνεπευχόμενος
τοιαῦτα μέλειν θάμ' ἑαυτῷ.

*Schol.* : Παύσων ὁ ζωγράφος εἰς πενίαν διαβάλλεται, καὶ διὰ τοῦτο εἶπε « νηστεύει ».

**175**. — *ARISTOPH. Plut.*, v. 602 : Χρέμυλος. — Παύσωνα κάλει τὸν ξύσσιτον.

*Schol.* : Ὁ Παυσων δὲ ἐπὶ πενίᾳ κωμῳδεῖται ζωγράφος ὤν.

**176**. — *PLUT. De Pyth. or.*, 5 : Ἀρ' οὖν, ἔφη, τὸ τοῦ ζωγράφου Παύσωνος ἀκήκοας : . . . . Ἐλλαβὼν γάρ, ὡς ἔοικεν, ἵππον ἀλινδούμενον γράψαι, τρέχοντ' ἔγραφεν. Ἀγανακτοῦντος δὲ τἀνθρώπου, γελάσας ὁ Παύσων κατέστρεψε τὸν πίνακα· καὶ γενομένων ἄνω τῶν κάτω, πάλιν ὁ ἵππος οὐ τρέχων ἀλλ' ἀλινδούμενος ἐφαίνετο.

**177**. — *AEL. Var. Hist.*, XIV, 15 : Καὶ γάρ τοι καὶ Παύσωνα τὸν ζωγράφον, ἐλλαβόντα παρά τινος γράψαι ἵππον ἀλινδούμενον, τόνδε γράψαι τρέχοντα. Ἀγανακτοῦντος οὖν τοῦ τὸ πινάκιον ἐκδόντος ὡς παρὰ τὰς ὁμολογίας γράψαντος, ἀποκρινάσθαι τὸν ζωγράφον, ὅτι· Στρέψον τὸ πινάκιον, καὶ ἀλινδουμενος ἔστω σοι ὁ τρέχων.

---

1. De ces deux sculpteurs athéniens du milieu du Ve s., Kalamis n'est pas connu par ailleurs comme peintre, mais, pour Kallimachos, Pline note aussi, XXXIV, 92 : *hunc quidem et pictorem fuisse tradunt.*

*et l'on parlait de peintures du sculpteur Kallimachos :*

**172**. — Celui, au contraire, qui représente des corps sans forme, en teintes éclatantes et tout à fait dépourvues d'ombre, tels que Kallimachos et Kalamis [1], je crois, qui peignaient à peine des simulacres de tableaux.

*Pauson est raillé, pour son indigence et son goût de la caricature, par Aristophane* [2] *:*

**173**. — « Ce scélérat de Pauson ne se moquera plus de toi. »
Ce Pauson était un peintre indigent et caricaturiste.

**174**. — « Pauson célèbre, en jeûnant, les mystères sacrés des deux déesses, et ne cesse de souhaiter des fêtes après des fêtes, pour se livrer souvent aux mêmes dévotions. »

Allusion maligne à l'indigence du peintre Pauson ; d'où le terme : « Il jeûne ».

**175**. — *Chrémylos* (à la Pauvreté). — « Invoque Pauson, ton commensal. »
Ce Pauson est un peintre, dont la comédie raille l'indigence.

*Il était surtout connu pour un cheval se roulant dans la poussière* [3].

**176**. — As-tu entendu raconter, dit-il, l'anecdote sur le peintre Pauson?... Il avait reçu, dit-on, la commande de peindre un cheval se roulant dans la poussière et il le représenta courant. Comme l'auteur de la commande se fâchait, Pauson se mit à rire et retourna le tableau. Quand le haut fut devenu le bas, le cheval n'eut plus l'air de courir ; il sembla se rouler dans la poussière.

**177**. — Et en effet le peintre Pauson, ayant été chargé de peindre un cheval entrain de se rouler dans la poussière, le représenta courant. Celui qui avait commandé le tableau reprocha au peintre d'avoir manqué aux conventions : « Retourne le tableau, répondit l'autre, et tu verras, au lieu de courir, le cheval se rouler dans la poussière. »

---

2. Tout ce que l'on sait de précis sur Pauson résulte de ces railleries d'Aristophane : sa pauvreté, son goût du réalisme poussé jusqu'à la caricature qui devait contraster avec la peinture noble de l'école de Polygnote à la façon des *magots* de Téniers ou d'Ostade au siècle de Louis XIV, enfin la durée de son activité : 425-411-388 (dates des trois pièces où il est mentionné). On a dû dire « un Pauson » comme nous disons « un rapin » d'après le dicton transmis par Apostol. XIV, 2 = Suid. s. : Παύσωνος πτωχότερος· οὗτος ζωγράφος ἦν καὶ ἐπὶ πενίᾳ διετεθρύλλητο. Rossbach croit (*Aus der Anomia*, p. 193) qu'Aristophane ne pensait pas au peintre, mais à un mendiant connu ; les scholiastes auraient été trompés par les textes qui représentent Pauson peignant les hommes pires qu'ils ne sont (**131-2**, cf. **252**).

3. Rossbach (*loc. cit.*) a réuni les vases et les gemmes qui montrent un cheval se roulant à terre. Le plus ancien est un vase de *Glaukytès*, céramiste de la fin du VIe s. ; le motif est donc plus ancien que Pauson et que Polygnote (cf. p. 99, n. 1).

**178** — *LUCIAN. El. Demosth.*, 24 : Παύσωνι τῷ ζωγράφῳ φασὶν ἐκδοθῆναι γράψαι ἀλινδούμενον· τὸν δέ γε γράψαι τρέχοντα καὶ πολὺν κονιορτὸν περὶ τὸν ἵππον· ὡς δ'ἔτι γράφοντος ἐπιστῆναι τὸν ἐκδόντα, μέμφεσθαι, μὴ γὰρ τοῦτο προστάξαι. Τὸν οὖν Παύσωνα τοῦ πίνακος τὰ μετέωρα κάτω περιαγαγόντα τῷ παιδὶ τὴν γραφὴν ἐπιδεῖξαι κελεῦσαι, καὶ τὸν ἵππον ἔμπαλιν κείμενον ὀρθῆναι ἀλινδούμενον.

**179**. — *THEMIST. Or.*, XXXIV, 11, p. 41 (p. 456 Dindorf) : Πόσῳ πλείω τὰ Παύσωνος ἔργα τῶν Ζεύξιδος ἢ τῶν Ἀπελλοῦ : τίς οὖν οὐ προτιμᾷ πινάκιον ἓν ἐκείνοιν τοῖν ἀνδροῖν ἢ πᾶσαν ὁμοῦ τὴν Παύσωνος τέχνην :

## AGATHARCHOS DE SAMOS *v. 460-420*.

**180**. — *DEMOSTH. Mid.* 147 : Εἶρξεν (ὁ Ἀλκιβιάδης) Ἀγάθαρχον τὸν γραφέα. Λαβὼν γέ τι πλημμελοῦντα, ὥς φασιν· ὅπερ οὐδ' ὀνειδίζειν ἄξιον.

**181**. — *Schol., ad loc.* : Ζωγράφος οὗτος ὢν ἐωράθη συνὼν τῇ παλλακίδι τοῦ Ἀλκιβιάδου, ὃν λαβὼν καθεῖρξε, καὶ κατὰ τοῦτο ἡμαρτε μὴ παραδοὺς τοῖς νόμοις, ἀπεσιώπησε δὲ τὸ ἁμάρτημα ὡς μικρόν...

**182**. — *Schol., ad loc.* et *ap.* HARPOCRATIO, Ἀγάθαρχος (éd. Dindorf, p. 3) et SUIDAS *s. v.* : Τούτου μνημονεύει Δημοσθένης, ἦν δὲ ζωγράφος ἐπιφανής, Εὐδήμου υἱός, τὸ δὲ γένος Σάμιος.

**183**. — *PS.-ANDOC. C. Alcib.*, 17 (2e éd. F. Blass, Teubner, 1880, p. 97) : (Ἀλκιβιάδης) εἰς τοσοῦτον ἐλήλυθε τόλμης, ὥστε πείσας Ἀγάθαρχον τὸν γραφέα συνεισελθεῖν οἴκαδε τὴν οἰκίαν ἐπηνάγκαζε γράφειν, δεομένου δὲ καὶ προφάσεις ἀληθεῖς λέγοντος, ὡς οὐκ ἂν δυναιτο ταῦτα πράττειν ἤδη διὰ τὸ συγγραφὰς ἔχειν παρ' ἑτέρων, προεῖπεν αὐτῷ δήσειν, εἰ μὴ πάνυ ταχέως γράφοι. Ὅπερ ἐποίησε· καὶ οὐ πρότερον ἀπηλλάγη, πρὶν ἀποδρὰς ὤχετο τετάρτῳ μηνί, τοὺς φύλακας λαθών, ὥσπερ παρὰ Βασιλέως. Οὕτω δ'ἀναίσχυντός ἐστιν, ὥστε προσελθὼν ἐνεκάλει αὐτῷ ὡς ἀδικούμενος, καὶ οὐχ ὧν ἐδύνατο μετέμελεν αὐτῷ, ἀλλ'ὅτι κατέλιπε τὸ ἔργον ἠπείλει, καὶ οὔτε τῆς δημοκρατίας οὔτε τῆς ἐλευθερίας οὐδὲν ἦν ὄφελος· οὐδὲν γὰρ ἧττον ἐδεδήκει τῶν ὁμολογουμένων δούλων.

**184**. — *PLUT. Alcib.*, 16 : Πάντα τἆλλα συγχωρεῖν ἐποιει καὶ φέρειν μέτριως τοὺς Ἀθηναίους, ἀεὶ τὰ πρᾴοτατα τῶν ὀνομάτων τοῖς ἁμαρτήμασι τιθεμένους, παιδιὰς καὶ φιλοτιμίας. Οὗτον ἦν καὶ τὸ Ἀγάθαρχον τὸν ζωγράφον εἰρξαι, εἶτα γράψαντα τῆν οἰκίαν ἀφεῖναι δωρησάμενον.

---

1. Cette faute est sans doute le « flagrant délit » auquel il est fait allusion au texte suivant.

**178**. -- On avait, dit-on, commandé au peintre Pauson le tableau d'un cheval se roulant dans la poussière ; l'artiste dessine un cheval courant et soulevant un nuage de poussière autour de lui. Il y travaillait quand survient l'amateur. Celui-ci récrimine : ce n'est pas le sujet commandé. Pauson alors fait retourner par son garçon le tableau sens dessus dessous ; on voit alors un cheval renversé, qui se roule dans la poussière.

*Son œuvre était aussi abondante que légère comme il résulte de passages d'Aristote* (**132-4**) *dont on retrouve l'écho chez Thémistios.*

**179**. — Combien les œuvres de Pauson sont-elles plus nombreuses que celles de Zeuxis ou celles d'Apelle ? Qui donc ne fait passer un seul petit tableau de ces deux maîtres avant toute l'œuvre de Pauson à la fois ?

*Agatharchos est surtout connu par la séquestration qu'Alcibiade lui fit subir pour décorer sa maison, épisode auquel Démosthène fait déjà allusion :*

**180**. — Alcibiade séquestra le peintre Agatharchos. Il l'avait, dit-on, pris en faute [1] : cela ne mérite même pas un reproche.

*Un scholiaste donne une version différente :*

**181**. — Agatharchos, qui était peintre, fut surpris dans les bras de la maîtresse d'Alcibiade ; celui-ci le fit saisir et le séquestra, en quoi il eut tort de ne pas le livrer à la justice ; mais il dissimula l'offense comme négligeable.

*tandis qu'un autre donne la filiation du peintre :*

**182**. — (Agatharchos) cité par Démosthène : c'était un peintre fameux, fils d'Eudémos, Samien d'origine [2].

*Une autre version se lit dans un* Contre Alcibiade *prêté à Andocide :*

**183**. — Alcibiade en vint à ce degré d'audace qu'ayant persuadé le peintre Agatharchos de le rejoindre chez lui, il voulut le forcer à peindre sa maison. L'artiste eut beau supplier, alléguer de bons motifs, assurer qu'il était hors d'état de le satisfaire en raison de commandes antérieures ; Alcibiade donna l'ordre de le mettre aux fers, s'il ne s'exécutait promptement. L'autre se soumit et ne recouvra la liberté qu'au bout de quatre mois en trompant ses gardiens, comme il eût fait chez le Grand Roi. Mais Alcibiade est sans pudeur : n'alla-t-il pas l'assigner en dommages, loin de regretter ses violences, et lui adresser des menaces pour avoir quitté sa tâche ? Démocratie ni liberté ne furent d'aucun secours : il l'avait mis aux fers comme un esclave avéré.

*Une autre encore par Plutarque :*

**184**. — Tout cela faisait que les Athéniens lui permettaient tout, et souffraient tout de lui ; ils donnaient toujours à ses fautes les noms les plus indulgents. « Ce sont des caprices », disaient-ils, « il a de l'amour-propre » ; par exemple, quand il retint prisonnier le peintre Agatharchos, et le remit en liberté, en le payant largement, après qu'il eut décoré sa maison.

---

2. Agatharchos a dû s'établir à Athènes avant la révolte de Samos (440). On a vu qu'il pouvait être l'élève de Pythagoras de Samos (**78**).

**185.** *PLUT. Per.*, 13 : Καίτοι γέ φασιν Ἀγαθάρχου τοῦ ζωγράφου μέγα φρονοῦντος ἐπὶ τῷ ταχὺ καὶ ῥᾳδίως τὰ ζῷα ποιεῖν, ἀκούσαντα τὸν Ζεῦξιν εἰπεῖν· Ἐγὼ δὲ πολλῷ χρόνῳ. Ἡ γὰρ ἐν τῷ ποιεῖν εὐχέρεια καὶ ταχύτης οὐκ ἐντίθησι βάρος ἔργῳ μόνιμον, οὐδὲ κάλλους ἀκρίβειαν· ὁ δ' εἰς τὴν γένεσιν τῷ πόνῳ προδανισθεὶς χρόνος ἐν τῇ σωτηρίᾳ τοῦ γενομένου τὴν ἰσχὺν ἀποδίδωσιν.

**186.** — *PLUT. De amic. multitud.*, 5 : Ὥσπερ οὖν ὁ Ζεῦξις, αἰτιωμένων αὐτόν τινων ὅτι ζωγραφεῖ βραδέως, Ὁμολογῶ, εἶπεν, ἐν πολλῷ χρόνῳ γράφειν, καὶ γὰρ εἰς πολύν.

**187.** *VITR.* VII, *praef.*, 10 : Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit et de ea commentarium reliquit.

**188.** — *PLUT. De anima*, 19 (ed. Bern. VII, p. 31) et OLYMPIOD. *comm. in Phaed.*, 127 (ed. Finckh) : γεγόνασί τινες αὐτοδίδακτοι.... Ἀγάθαρχος ὁ γραφεύς.

## DIONYSIOS DE KOLOPHON

**189.** — *PLUT. Timol.*, 36 : Ἡ Ἀντιμάχου ποίησις καὶ τὰ Διονυσίου ζωγραφήματα τῶν Κολοφωνίων ἰσχὺν ἔχοντα καὶ τόνον ἐκδεδιασμένοις καὶ καταπόνοις ἔοικε· ταῖς δὲ Νικομάχου γραφαῖς καὶ τοῖς Ὁμήρου στίχοις μετὰ τῆς ἄλλης δυνάμεως καὶ χάριτος πρόσεστιν τὸ δοκεῖν εὐχερῶς καὶ ῥᾳδίως ἀπειργάσθαι.

---

1. L'activité d'Agatharchos doit se placer entre 460 et 420. On ne peut guère lui avoir comparé Zeuxis qu'entre 430 et 420 au plus tôt ; c'est aussi pendant cette période que doit se placer la frasque de jeunesse prêtée à Alcibiade. La date *ante quem* est 458, date de la représentation de la dernière trilogie d'Eschyle, l'*Orestie*. On a proposé de la descendre plus bas en substituant Sophocle à Eschyle sur la foi d'Aristote, *Poet.*, 4, 17 : σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς ἤγαγεν.

Les deux traditions ne sont pas inconciliables. Sophocle a fait jouer depuis 468 ; on peut donc supposer, ou qu'Eschyle ait imité son rival dans ses dernières pièces, ou que Sophocle n'ait développé le rôle des décors qu'après qu'Eschyle en eut fait l'essai. En tout cas, les textes concordent à faire voir en Agatharchos un peintre décorateur, brossant des fresques d'intérieur ou des décors de théâtre. De pareils travaux ne vont pas sans emploi de la perspective, des raccourcis et des ombres. Agatharchos marque ainsi un grand progrès technique, qui prépare Zeuxis et Apollodoros le *skiagraphe*.

2. Ζῷα peut désigner ici toutes les figures vivantes. En adoptant la leçon de Wittenbach ἐγὼ δε πολλῷ, au lieu du ἐν π. de la vulgate, on obtient une pointe à double sens : « en beaucoup de temps » et « pour une longue durée ». Cf. **248**.

3. Vitruve mentionne ensuite que son œuvre fut continuée par Démokritos et Anaxagoras : autrement inconnus : ne peuvent être identiques aux sculpteurs de ce

*D'une autre anecdote, contée par Plutarque, il résulte qu'Agatharchos fut l'émule de Zeuxis* [1] :

**185**. — Toutefois, on raconte qu'Agatharchos le peintre se vantait de la rapidité et de la facilité avec laquelle il faisait les animaux [2]; Zeuxis, l'ayant entendu, dit : « Pour moi, par contre, il me faut beaucoup de temps ». Une exécution si aisée et si rapide ne suppose ni ce travail approfondi qui fait durer une œuvre, ni ce souci d'exactitude que comporte la beauté parfaite. Le temps employé dans l'élaboration minutieuse d'une œuvre se retrouve dans la durée assurée à sa conservation.

**186**. — De même Zeuxis, quand on lui demandait s'il peignait rapidement : « Je confesse, dit-il, qu'il me faut longtemps pour achever une peinture, mais aussi l'est-elle pour longtemps. »

*Par Vitruve on sait qu'il fut le premier à peindre des décors et qu'il avait laissé un traité de* Skénographie :

**187**. — Car le premier, Agatharchos, à Athènes, à l'époque où Eschyle faisait connaître la tragédie, fit un décor et laissa un Traité à ce sujet [3].

*C'est sans doute cette invention qui l'a fait tenir pour un autodidacte :*

**188**. — Certains ont été des autodidactes... par exemple Agatharchos le peintre.

*Dionysios de Kolophon est un contemporain de Polygnote, un peu plus jeune puisqu'il l'aurait imité* (**130**) *; pour que l'imitation fût parfaite, elle n'aurait manqué que de grandeur ; aussi passait-il pour peindre les hommes tels qu'ils sont* (**133**). *Il faut le distinguer du Dionysios l'ancien qui collabora avec Kimon* (**67** : *à moins de lire Mikon au lieu de Kimon*) *et du Dionysios plus récent, connu comme peintre de portraits. On sait encore que sa couleur était sans éclat* (**294**) *et qu'elle aurait eu quelque chose de contraint, d'après Plutarque :*

**189**. — La poésie d'Antimaque et les figures de Dionysios, tous deux de Kolophon, sont pleines de vigueur et de nerf, mais laissent voir le travail et l'effort, tandis que, dans les peintures de Nikomachos, comme dans les vers d'Homère, en plus de la puissance et du charme, on apprécie le mérite d'une exécution facile et aisée.

---

nom qui appartiennent à la 1re moitié du ve s. et il définit ainsi l'objet de la *skénographie :*

*Ad aciem oculorum radiorumque extentionem, certo loco centro constituto, lineas ratione naturali respondere ; uti, de incerta re certae imagines, aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et, quae indirectis plenisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.* — Les rideaux du théâtre étaient aussi peints (**236**).

## ALEXANDROS D'ATHÈNES

**190**. — Ἀλέξανδρος Ἀθηναῖος ἔγραφεν [1].

---

1. Cette signature se trouve dans le coin gauche supérieur d'une des quatre plaques de marbre blanc, dessinées en une sorte de sanguine avec quelques retouches en couleurs, qui ont été trouvées en 1746 dans une maison d'Herculanum où elles devaient être encastrées dans les murs. En voici la description :

1° la pièce signée. H. 0.42. — L. 0.40 (Helbig, 170*b* ; bonnes reprod. en noir dans Savignoni, *Bull. comm. di Roma*, 1897, pl. VI, en rouge dans P. Gusman, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1909, et dans Robert, *Die Knoechelspielerinnen des Alexandros, XXI^e Hall. Winckelmannsprogr. 1897*.

Au premier plan deux jeunes filles sont agenouillées : le chiton et l'himation élégamment drapés laissent nus le cou, l'avant-bras et le bout des pieds ; des inscriptions appellent celle de droite ΙΛΕΑΙΡΑ, celle de gauche ΑΓΛΑΙΗ ; Hiléaira laisse tomber les dés (trois sont déjà à terre, deux encore en l'air). Aglaié suit attentivement leur chute. Derrière ce groupe, trois femmes sont debout : derrière Aglaié, ΛΗΤΩ de face, les bras croisés, tournant la tête de trois quarts à gauche ; devant elle, de profil, ΝΙΟΒΗ tend sa droite pour saisir celle de Létô qui lui abandonne comme à regret le bout des doigts ; derrière Létô, également de profil, mais plus petite et avec la coiffure des jeunes filles, ΦΟΙΒΗ semble pousser de la main gauche Niobé vers Létô, tandis que sa droite, dépassant l'épaule droite de Niobé, paraît inviter sa mère à cette réconciliation. Il s'agit apparemment d'une réconciliation entre Niobé et Latone après une première brouille, réconciliation dont Artémis (Phoibé) aurait été l'intermédiaire. Robert, groupant Phoibé avec Hiléaira, y reconnaît les deux Leukippides ; il me semble, en tout cas, qu'on ne peut voir dans « les joueuses aux osselets » un simple sujet de genre, sans rapport avec la scène de mythologie représentée. Ne s'agit-il pas d'une *astragalomantie* dont le résultat décidera des prétentions rivales de Niobé et de Latone ? Alexandros ne s'est-il pas inspiré des « deux joueuses aux osselets » de Polygnote (cf. p. 122, n. 3) ?

2° H. 0.35. — L. 0.49 (Helbig, 1241 ; voir *Pitture d'Ercolano*, I, pl. II ; Gusman, fig. 1 et Robert, *XXII^e Hall. Winckelmannspr.* Un jeune homme nu, sauf la chlamyde flottant sur les épaules, pousse de la droite son glaive contre un Centaure, tandis qu'il le saisit de la gauche à la barbe et pèse sur son ventre de tout le poids de son genou gauche. Le Centaure, qui s'affaisse, saisit de la main droite le bras gauche de son adversaire ; sa main gauche est encore posée sur l'épaule d'une jeune fille qui s'échappe, repoussant le monstre de la main droite et serrant de la gauche sa tunique sur sa poitrine. — La scène est certainement empruntée à un combat des Centaures et des Lapithes. On admet que le jeune vainqueur est Thésée, et l'on peut penser à la Centauromachie du Théseion (**117**).

3° H. 0.33. — L. 0.45 (Helbig, n. 1644 ; voir *Pitture*, I, pl. IV). Scène de tragédie. Une femme de haute stature, au masque pathétique, les cheveux dénoués sur les épaules, s'éloigne vers la gauche. Elle tourne la tête vers une vieille qui occupe le milieu du tableau et qui a l'air de supplier celle qui s'éloigne. A droite se tient une jeune fille, dont le masque, la tête inclinée, la main gauche

*Nous signalerons ici les quelques peintres qu'on croit pouvoir rattacher à l'école de Polygnote, Mikon et Panainos. On a déjà vu les noms des plus anciens d'entre eux*, Nikanor *et* Mnasilaos *de Paros* (**11**), Néseus (**199**) *et* Aristoménès *de Thasos* (**161**), Onasias (**123**) *et* Elasippos (**12**) *d'Égine* (?), *enfin* Képhisodoros *et* Érillos *que Pline nomme à la 90e Ol. avec* Euénor *père de Parrhasios* (**91**).

*On doit sans doute ajouter pour le dernier tiers du Ve s.* Alexandros d'Athènes *dont on a retrouvé à Herculanum une œuvre signée* (**190**) :

---

crispée paraissent indiquer une intense douleur. Il semble s'agir de la scène de l'*Hippolyte* d'Euripide où Phèdre, s'éloignant pour mourir, accable la nourrice de ses reproches et exprime ses dernières volontés à la suivante qui représente le chœur. (Voir p. 42, n. 3.)

4° H. 0.33. — L. 0.44 (Helbig, n. 1405 ; *Pitture*, I, pl. III ; plus fidèlement Gerhard, *Abh. Berl. Ak.* 1864, pl. IV). A droite, sur une pierre, sous un arbre, est assis un vieillard chauve, vêtu seulement d'une peau tachetée ; de la gauche il tient le col d'une outre dont il va verser le contenu dans la corne qu'il porte dans la droite. Derrière lui se tient une femme, complètement drapée, qui s'incline vers lui, posant sa main gauche sur son épaule et semblant l'aider de la droite à porter son hanap. A gauche, regardant ce groupe, une femme s'appuie de la droite au col d'un âne ; à l'arrière-plan, sur une base élevée, un palladion. La scène, évidemment empruntée au cycle dionysiaque, se rapporte à une fable inconnue.

On peut ajouter une 5e plaque peinte à la sanguine qui paraît avoir été trouvée au même endroit, mais seulement en 1837.

5° H. 0.47. — L. 0.58 (Helbig, 1405 *b* ; Gusman, fig. 2 ; Robert, *XIXe Hall. Winckelmannspr.* 1895). Quadrige lancé au galop ; il est conduit par un homme barbu qui penche légèrement le buste en avant ; à sa gauche, un jeune guerrier, nu, mais armé du casque, de la rondache et peut-être d'un glaive, semble sur le point de sauter à terre.

Ce dernier *monochrome* — il serait plus exact de dire *oligochrome*, comme l'observe Robert — peut nous donner une idée des *pinakes* votifs du dernier quart du ve s. ; il a dû être offert par un apobate vainqueur aux courses des Panathénées. La similitude de style permettrait d'attribuer les cinq tableaux au même Alexandros d'Athènes ; mais on ne peut décider s'il s'agit d'originaux acquis à Athènes pour une riche villa romaine ou d'excellentes copies exécutées pour elle ; la signature est en caractères qui ne peuvent guère remonter à la fin du ve s. ; ils appartiendraient plutôt au ier s. av. ou au ier s. ap. et semblent tracés avec une certaine hésitation, ce qui serait le propre d'un copiste. En tout cas, tous les rapprochements indiqués par Robert avec des vases contemporains permettent de placer vers 425-10 l'exécution des originaux. — Cependant, plus récemment, en publiant un 6e carreau de marbre peint de Pompéi qui représente Niobé qui fuit de son palais emportant un de ses fils, tandis qu'une vieille nourrice protège l'autre, Robert a indiqué que ces monochromes pourraient descendre jusqu'au milieu du ive s. (*Niobé, XXIVe Hall. Winckelmannspr.* ; Gusman, fig. 4). Je ne crois pas qu'il en soit ainsi pour celui d'Alexandros en raison de l'habitude d'inscrire les noms des personnages qui ne paraît appartenir qu'à l'école de Polygnote et de Mikon. Cf. A. Reinach, *Revue épigraphique*, 1914, p. 95.

## KLÉAGORAS DE PHLIONTE

**191**. — *XEN. Anab.*, VII, 8, 1 : Ἐντεῦθεν διέπλευσαν εἰς Λάμψακον, καὶ ἀπαντᾷ τῷ Ξενοφῶντι Εὐκλείδης μάντις Φλιάσιος ὁ Κλεαγόρου υἱὸς τοῦ τὰ ἐνύπνια ἐν Λυκείῳ γεγραφότος.

## ANONYMES DE LA 1re MOITIÉ DU Ve SIÈCLE

**192** *a*. — *ATHEN.* XIII, 573 *c* : Διὸ καὶ Σιμωνίδης ἀναθέντων τῶν Κορινθίων πίνακα τῇ θεῷ τὸν ἔτι καὶ νῦν διαμένοντα καὶ τὰς ἑταίρας ἰδίᾳ γραψάντων τὰς τότε ποιησαμένας τὴν ἱκετείαν καὶ ὕστερον παρούσας συνέθηκε τόδε τὸ ἐπίγραμμα[2] :

αἰὲ ὑπὲρ Ἑλλάνων τε καὶ ἀγχεμάχων πολιητᾶν
ἔσταθεν εὔχεσθαι Κύπριδι δαιμονίᾳ·
οὐ γὰρ τοξοφόροισιν ἐμήσατο δῖ' Ἀφροδίτα
Πέρσαις Ἑλλάνων ἀκρόπολιν προδόμεν.

**192** *b*. — *PLUT. Them.*, 5 : Καὶ πίνακα τῆς νίκης ἀνέθηκε τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα : « Θεμιστοκλῆς Φρεάρριος ἐχορήγει, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἦρχεν ».

**192** *c*. — *PLUT. Them.*, 1 : Τὸ γὰρ Φλυῆσι Τελεστήριον, ὅπερ ἦν Λυκομιδῶν κοινόν, ἐμπρησθὲν ὑπὸ τῶν Βαρβάρων αὐτὸς ἐπεσκεύασε καὶ γραφαῖς ἐκόσμησεν, ὡς Σιμωνίδης ἱστόρηκεν.

**192** *d*. — *ATHEN.* X, 423 *f* : Καὶ διασῴζεται Φλυῆσιν ἐν τῷ Δαφνηφορείῳ γραφή περὶ τούτων.

---

1. Kléagoras n'a été compris au nombre des peintres ni par Overbeck, ni par Brunn. S'il paraît, en effet, avoir été, comme son fils, devin et non peintre de profession, il n'en est que plus curieux de voir un devin mettre sous forme de tableaux votifs les apparitions d'un dieu. On peut supposer que Kléagoras avait été appelé à orner ainsi le Lykeion quand ce sanctuaire athénien et le gymnase qui en dépendait furent reconstruits par Périclès (cf. Harpocr. et Suid. s. Λύκειον). Certains éditeurs ont adopté à tort la correction ἐνώπια (façade) proposée par Toup. (Quelques autres textes sur les tableaux divinatoires ont été recueillis par Raoul Rochette, *op. cit.*, p. 192. On connaît d'autres peintres à Phlionte **72**).

2. L'épigramme de Simonide (137 B[2]) est retenue comme authentique par Hauvette (*De l'authenticité des épigrammes de Simonide*, p. 55) ; l'anecdote est narrée par Athénée sur la foi de Théopompe et de Timée. C'est évidemment à leur époque (IVe s.) que se rapporte l'affirmation que ce tableau était encore visible à l'Aphrodision. Plutarque parle à tort de statues (*De Herod. malign.*, 39 c). — D'autres allusions à des peintures sont encore faites par Simonide (63 B). Dans une épigramme

*sans doute aussi le devin* Kléagoras de Phlionte :

**191**. — Après avoir quitté Seuthès, en 399, les débris des Dix-Mille gagnèrent par mer Lampsaque : là vint au devant de Xénophon Eukleidès, le devin de Phlionte, fils de ce Kléagoras qui avait peint au Lykeion les apparitions en songe [1].

*Nous réunissons ici, sous le n° 192, les plus importantes mentions de tableaux anonymes qui se rapportent à la première moitié du Ve siècle.*

*Au moment de l'invasion perse de 480, les courtisanes de Corinthe allèrent en corps supplier Aphrodite :*

**192** *a*. — C'est pourquoi, lorsque les Corinthiens eurent consacré à la déesse le tableau qui subsiste encore où l'on voit peinte chacune des courtisanes qui firent alors cette supplication et qui s'y associèrent par la suite (?), Simonide y ajouta cette épigramme :

« Voici celles qui, pour le salut des Hellènes et de leurs concitoyens qui combattirent de près, s'en sont venues adresser des supplications solennelles à la déesse Kypris : et elle ne permit pas, la divine Aphrodite, que l'acropole de l'Hellade fût livrée aux Perses porteurs d'arc » [2]

*Au lendemain de l'invasion, Thémistocle, vainqueur comme chorège dans un concours dramatique, avait commémoré sa victoire par un tableau :*

**192** *b*. — Il dédia un tableau de sa victoire ayant cette épigraphe : « Thémistocle de Phréarre était chorège, Phrynichos didascale, Adeimantos archonte [3] ».

*Il fit aussi orner de peintures le sanctuaire des Lykomides à Phlyé qui avait été brûlé par les Perses* (**192 c**) [4]. *C'est alors aussi que dut être dédiée la peinture représentant les jeunes Athéniens dansant aux Thargélies qu'on voyait encore au Daphnéphorion de Phlyé du temps de Théopompe* (**192 d**) [5].

---

d'Empédocle, conservée aussi par Athénée (XII, 540 *d*), on montre Aphrodite entourée par « les pieuses statues » et les « portraits peints » de ceux qui l'implorent : εὐσεβέεσσιν ἀγάλμασιν... γραπτοῖς τε ζώοισι. Voir plus bas.

3. L'archontat d'Adeimantos se place en 477/6. Sur d'autres tableaux votifs de chorèges, voir à l'index *c*. Simonide en aurait consacré un qui commémorait ses victoires, *Anth. pal.*, VI, 213.

4. Plutarque, en rapportant le fait, ajoute « à ce que raconte Simonide ». Le poète avait donc sans doute fait des épigrammes pour ces peintures. C'est peut-être aussi pour les Lykomides que fut peint le tableau du héros Lykos auquel Aristophane fait allusion en 422 (*Vesp.*, 852 et schol.).

5. C'est d'après Théopompe et Hiéronymos de Rhodes, autre élève d'Aristote, qu'Athénée raconte le fait. Il le raconte à propos d'Euripide qui, dans sa jeunesse, aurait servi d'échanson dans ces fêtes. Peut-être le poète y était-il représenté — ce qui placerait les peintures vers 465 — comme Sophocle paraît avoir été figuré jouant de la cithare dans le rôle de *Thamyris*, vers 460 (Athen. I, 21 *f* et *Vita Soph.*, d'après Istros, *FHG*, I, 425). Philostrate décrit un portrait de Sophocle.

# V

## L'ÉCOLE CLASSIQUE (v. 430-370).

### APOLLODOROS D'ATHÈNES (*v. 430-400*).

**193**. — *PLIN.* XXXV, 60 (cf. **91**, puis) : in quibus primus refulsit Apollodorus Atheniensis LXXXXIII Ol. Hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo jure contulit. Ejus est sacerdos adorans et Ajax fulmine incensus, quae Pergami spectatur hodie ; neque ante eum tabula ullius ostenditur quae teneat oculos (la suite à **199**).

---

1. La nouveauté qui permit à Apollodôros de faire entrer la peinture dans sa phase classique est l'introduction de la perspective, due surtout au jeu des masses d'ombre et à leur dégradé. C'est grâce au perfectionnement de cette technique qu'on put faire tourner les figures et les mettre à leur place relative. E. Pfuhl, *Arch. Jahrb.*, 1910, p. 12-28 (cf. les remarques de R. Schoene, *ibid.*, 1911, 19-23, avec la réponse de Pfuhl, 1912, 222-31), a mis en valeur l'importance d'Apollodôros et établi par l'étude de tous les textes où σκιαγραφία est employé que ce terme désigne bien l'art de la perspective et non celui des ombres : du moins les ombres ne sont-elles que le principal moyen d'obtenir une perspective à plusieurs plans. Depuis le milieu du v^e s., les vases montrent que les peintres athéniens savaient faire tourner leurs figures et employer une perspective rudimentaire (cf. Collignon, *Mon. Piot*, XII, 1905, p. 39) ; au début du dernier tiers du siècle, on a vu qu'Agatharchos développa cet art des illusions optiques en brossant les premiers décors à Athènes. Apollodôros n'est donc pas l'inventeur de la perspective ; mais il en perfectionna la méthode (sur l'histoire de la perspective voir R. Delbruck, *Beitraege z. Kentniss d. Linienperspective in d. griech. Kunst* et W. de Gruneisen, *Mélanges de l'École de Rome*, 1911, p. 393).

2. On en rapproche le *sacerdos adstante puero* de Parrhasios (**280**) et le *supplicans paene cum voce* d'Aristeidès (**347**). Ce tableau et le suivant ont dû être acquis par les rois de Pergame. Une idée de l'*Ajax* peut être donnée par ces vers de Virgile, *Aen.*, I, 39-45 :

... Pallasne exurere classem
Argivum atque ipsos potuit submergere ponto
Unius ob noxam et furias Ajacis Oilei ?
Ipsa Jovis rapidum jaculata e nubibus ignem
Disjecitque rates, evertitque aequora ventis,
Illum exspirantem transfixo pectore flammas
Turbine corripuit scopuloque infixit acuto.

« Pallas n'a-t-elle pas pu incendier la flotte des Argiens et les engloutir au fond de la mer, à cause du crime, de la folie du seul Ajax, fils d'Oïlée ? Lançant elle-même du haut des nues le feu rapide de Jupiter, elle fracassa les vaisseaux, bouleversa les flots par la tempête, saisit dans un tourbillon Ajax dont la poitrine transpercée exhalait des flammes et le cloua sur un rocher aigu. »

et surtout par le tableau que décrit Philostrate (II, 13) :

Αἱ τοῦ πελάγους ἀνεστηκυῖαι πέτραι καὶ ἡ ζέουσα περὶ αὐτὰς θάλαττα ἥρως τε δεινὸν βλέπων ἐπὶ τῶν πετρῶν καὶ τι καὶ φρονήματος ἔχων ἐπὶ τὴν θάλατταν — ὁ Λοκρὸς βέβληται μὲν τὴν

*A la fin du Ve s., fleurit à Athènes Apollodôros. L'invention de la perspective, qui lui valut le nom de* skiagraphe, *le fit passer pour le fondateur de la peinture classique, comme il résulte de Pline qui nous fait connaître son* Prêtre en prière *et son* Ajax foudroyé :

**193**. — A la 90e Ol. (420-17) vécurent Aglaophon, Képhisodoros, Erillos et Euénor père et maître de Parrhasios, ce grand peintre dont je parlerai à sa date. Ils furent tous des peintres de marque, pas assez toutefois pour que notre exposé s'arrête à eux au lieu de se hâter vers les lumières de l'art. Parmi elles, la première à briller fut Apollodôros d'Athènes dans la 93e Ol. (408-5). Il fut le premier à donner à ses figures l'apparence de la réalité et le premier à conférer une gloire véritable au pinceau [1]. Ils sont de lui ce Prêtre en prière [2] et cet Ajax embrasé de la foudre qu'on admire aujourd'hui encore à Pergame. On ne montre aucune peinture de ses prédécesseurs qui retienne vraiment les regards.

---

ἑαυτοῦ ναῦν, ἐμπύρου δὲ αὐτῆς ἀποπηδήσας ὁρμᾶσε κεχωρηκὲ τοῖς κύμασι, τῶν μὲν διεκπαίων, τὰ δὲ ἐπισπώμενος, τὰ δὲ ὑπαντλῶν τῷ στέρνῳ. Γυραῖς δ' ἐντυχών — αἱ δὲ Γυραι πέτραι εἰσὶν ὑπερφαίνουσαι τοῦ Αἰγαίου κόλπου — λόγους ὑπέρφρονας λέγει κατὰ τῶν θεῶν αὐτῶν, ἐφ' οἷς ὁ Ποσειδῶν αὐτὸς ἐπὶ τὰς Γυρὰς στέλλεται φοβερός, ὦ παῖ, καὶ χειμῶνος πλέως καὶ τὰς χαίτας ἐξηρμένος. Καίτοι ποτὲ καὶ συνεμάχει τῷ Λοκρῷ κατὰ τὸ Ἴλιον, σωφρονοῦντι δὲ καὶ φειδομένῳ τῶν θεῶν — ἐρρώννυ αὐτὸν τῷ σκήπτρῳ —, νῦν δ', ἐπειδὴ ὑβρίζοντα ὁρᾷ, τὴν τρίαιναν ἐπ' αὐτὸν φέρει καὶ πεπλήξεται ὁ αὐχὴν τῆς πέτρας ὁ ἀνέχων τὸν Αἴαντα, ὡς ἀποσείσαιτο αὐτὸν αὐτῇ ὕβρει. Ὁ μὲν δὴ λόγος τῆς γραφῆς οὗτος, τὸ δὲ ἐναργές· λευκὴ μὲν ὑπὸ κυμάτων ἡ θάλαττα, σπιλάδες δ' αἱ πέτραι διὰ τὸ ἀεὶ φαίνεσθαι, πῦρ δὲ ἐκ μέσης ἄπτει τῆς νεώς, ἐξ ὃ ἐμπνέων ὁ ἄνεμος πλεῖ ἡ ναῦς ἔτι καθάπερ ἱστίῳ χρωμένη τῷ πυρί. Ὁ δὲ Αἴας οἷον ἐκ μέθης ἀναφέρων περιαθρεῖ τὸ πέλαγος οὔτε ναῦν ὁρῶν οὔτε γῆν, καὶ οὐδὲ τὸν Ποσειδῶ προσιόντα δέδοικεν, ἀλλ' ἔοικε διατεινομένῳ ἔτι· οὔπω τοὺς βραχίονας ἡ ῥώμη ἀπολέλοιπεν, ὁ αὐχήν τε ἀνέστηκεν οἷος ἐπὶ Ἕκτορα καὶ Τρῶας.

« Sur les rochers dominant les flots et battus par la vague écumante se dresse un héros au regard terrible et qui paraît courroucé contre la mer. C'est le Locrien Ajax. Il regarde son navire qu'il a quitté en flammes ; il s'est jeté au devant des vagues, nageant à travers les unes, glissant sur les autres, refoulant celles-là par l'effort de sa poitrine. Ayant atteint les Gyres, rochers qui s'élèvent au milieu de la mer Egée, il se répand en orgueilleuses imprécations contre les dieux ; sur quoi Poséidon lui-même s'avance contre les Gyres, terrible, tout plein de tempête, la chevelure hérissée. Cependant il combattait autrefois avec le Locrien contre Ilion ; mais alors celui-ci avait des sentiments modestes et se gardait d'offenser les dieux. Au lieu donc de lui communiquer comme jadis une force invincible en le touchant de son sceptre, le dieu, témoin de son arrogance, brandit contre lui son trident : il va frapper la crête du rocher pour faire tomber d'une même chute Ajax et son orgueil. Tel est le sujet du tableau. On croit voir la mer toute blanche d'écume, les écueils minés par le travail incessant des flots, le navire vomissant la flamme qui se gonfle au souffle du vent et vogue ainsi comme à l'aide d'une voile. Ajax, revenu de son ivresse, parcourt des yeux la mer sans apercevoir la terre ni un vaisseau : il ne s'effraie même pas à la vue de Poséidon qui s'approche et semble encore se raidir contre la divinité ; ses bras n'ont rien perdu de leur force ; il porte fièrement la tête comme naguère en face d'Hector et des Troyens. Quant à Poséidon, lançant son trident, il va précipiter Ajax avec un fragment du rocher ; ce qui reste des Gyres existera aussi longtemps que la mer, élevant au-dessus des flots une cime respectée de Poséidon. »

**194.** — *PLUT. De glor. Ath.*, 2 : Ἀπολλόδωρος ὁ ζωγράφος, ἀνθρώπων πρῶτος ἐξευρὼν φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς, Ἀθηναῖος ἦν. οὗ τοῖς ἔργοις ἐπιγέγραπται · ῥωμήσεται τις μᾶλλον ἢ μωμήσεται.

**195.** — *HESYCH. s.* : Σκιά · σκίασις, ἐπιφάνεια τοῦ χρώματος ἀντίμορφος · σκιαγραφίαν, τὴν σκηνογραφίαν οὕτω λέγουσι · ἐλέγετο δέ τις καὶ Ἀπολλόδωρος ζωγράφος σκιαγράφος ἀντὶ τοῦ σκηνογράφος. Οὗτος δὲ καὶ πῖλον ἐφόρει ὀρθόν, καὶ ἐν τοῖς ἔργοις ἐπιγράφεται · ῥωμήσεται κτλ.

**196.** — *Schol. Il.* X, 265 et Eustath. p. 804, 18 : . . . ζωγράφοι καὶ πλάσται πῖλον ἐπέθεσαν Ὀδυσσεῖ. Ἀπολλόδωρος ὁ σκιαγράφος ἐντεῦθεν πρῶτος ἔγραψε πῖλον Ὀδυσσεῖ. Ἀλλ' οὐκ ἦν αὐτοῦ ἡ περικεφαλαία, κοινόν τε πᾶσι τὸ ἔχειν.

---

1. On a conclu avec raison de ce passage que la skénographie, qu'on a vu attribuer à Agatharchos (**187**), avait acheminé vers l'invention des lois de la perspective par la nécessité, pour les brosseurs de décors, de donner l'impression des plans et du recul. Les deux termes appliqués à Apollodôros ont fini par paraître identiques, comme il résulte aussi de la glose de Photios : σκιαγράφος · ὁ νῦν σκηνογράφος· οὕτως Ἀπολλόδωρος. Cf. Wunderer, *Philol.* 1907, p. 473 ; *Rhein. Mus.* 1909, p. 213.

2. On a rappelé que le port d'une mitre à la perse avait été critiqué comme un signe de hauteur chez Alcibiade et chez Kallias. Mais il y a plutôt ici une confusion d'Hésychius ou de son copiste : la source devait parler, comme le texte suivant, du *pilos* d'Ulysse.

3. D'autres auteurs attribuent à Nikomachos l'idée d'avoir le premier donné le *pileus* à Ulysse (**342**). De fait, le plus ancien monument sur lequel il le porte est un de ces reliefs de Gjöl-baschi qu'on s'accorde à rapprocher de l'*Ilioupersis* de Polygnote. Il était naturel de lui donner le petit bonnet de feutre (πῖλον) qui était la coiffure des marins ; *pilos* désigne un couvre-chef plus élevé et plus raide.

Ulysse porte le *pileus* dans les tableaux odysséens de l'Esquilin et de la villa Rondanini (Engelmann, *Bilderatlas z. Od.*, pl. VIII et IX). L'épisode qui paraît avoir eu le plus de vogue auprès des peintres est celui d'Ulysse chez Circé : comme il arrivait par mer chez l'enchanteresse, il portait naturellement un bonnet de marin. Psellos a conservé une intéressante description d'un tableau représentant Circé métamorphosant les compagnons d'Ulysse (texte omis dans le recueil de Franz Müller, *Die antiken Odysseeè Illustrationen*, Berlin, 1913).

Psellos, Ἔκφρασις ἡ ἀλληγορία εἰς τὴν Κίρκην βουλομένην τὸν Ὀδυσσέα μεταμορφοῦν, éd. J. Fr. Boissonade à la suite de : Tzetzès, *Allegoriae Iliadis*, Paris, 1851, p. 363 :

Βούλεται γὰρ ἡ Κίρκη καὶ τὸν Ὀδυσσέα μεταμορφοῦν, καὶ εἰσελαύνειν εἰς συφεόν · εὐτρέπισται γὰρ αὐτῇ ὁ συφεός, καὶ ὅσα τε τὴν τῆς μεταποιήσεως δύναμιν, πάντα συγκεκρᾶται. Ἀποτυγχάνει τοῦ βουλήματος, σπασαμένου ἐπ' αὐτὴν τὸ ἔγχος τοῦ ἥρωος · πολυμήτις γὰρ ὢν καὶ

*Son invention est également rapportée, ainsi que sa fière devise, par Plutarque :*

**194**. — Apollodôros le peintre, qui le premier a inventé le mélange des couleurs et la dégradation des ombres, était Athénien. Ses œuvres portent cette devise :

« Il sera plus facile de nous critiquer que de nous imiter. »

*et par Hésychius :*

**195**. — Ombre, ombre portée, surfaces obscures qui répondent à la surface coloriée. D'aucuns appellent skiagraphie la skénographie. Le peintre Apollodôros était appelé le skiagraphe au lieu du skénographe [1]. Il portait un grand bonnet droit [2] et inscrivait sur ses œuvres : (cf. **194**).

*Des scholies nous font connaître deux autres peintures de lui, un* Ulysse :

**196**. — Des peintres et des modeleurs ont coiffé Ulysse d'un petit bonnet. Le premier à le peindre avec un grand bonnet droit fut Apollodôros le skiagraphe. Mais ce n'était pas sa coiffure propre ; elle appartient à tous [3].

---

δεινότατος ταῖς φρεσίν, οὐκ ἐπείθετο ἑτοίμως τισιν· ὅθεν μακροῦ δεῖν καὶ ἀποπεπνευκεν ἡ παμπονηρὸς ἐκείνη μαχλὰς ἀπὸ τὴν τοῦ φασγάνου περιωπήν· ἠλλοίωται γὰρ, ὡς ὁρᾷς, τὴν μορφήν. Ὁ δὲ ἔτι μᾶλλον θαρσεῖ καὶ φοβερῷ βλέπει τῷ βλέμματι. Περὶ δὲ τῶν ἑταίρων οὔπω τοῦτο μέλει· ὑπὲρ ἑαυτοῦ γὰρ παρεσκεύασται, οἱ δὲ ἑστᾶσιν. Ἀλλὰ βαθεῖ τῶν προσώπων! ἐκάλλωπισατο δὲ ἐπ' αὐτοῖς ἡ τέχνη. Τὸν μὲν γὰρ ἤδη μεταποιηθέντα πεποίηκε, τὸν δὲ ἔτι μεταμορφούμενον, τὸν δὲ μέλλοντα· ὅθεν τοῦτῳ μὲν ὁ μυκτὴρ ἀπομεμήκυνται, καὶ δεινος αὐτῷ ἀτεγκῶς ἡ μορφή· ὁ δὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς μὲν διήλλακται, καὶ βραχύ τι τοῦ προσώπου κεχάλασται· οὔπω δὲ ἡ ῥὶς κατέλαξεν εἰς ὀξύ· τῷ δὲ ἐξώδηκεν ἤδη τὸ πρόσωπον, καὶ ἤρκται τοῦ μετασχηματισμοῦ.

« Circé veut métamorphoser aussi Odysseus et le pousser dans l'étable à porcs. Le breuvage se trouve préparé par elle, et tout ce qui est nécessaire à la réussite de la métamorphose est là, tout arrangé. Mais elle est empêchée dans ses projets, car le héros a tiré contre elle son épée. Odysseus, en effet, plein de prudence, et d'un esprit ingénieux, ne se laissait pas facilement persuader par tout le monde. Aussi, peu s'en faut que la perverse et lascive déesse ne perde connaissance à la vue inattendue du glaive. Sa figure, comme vous le voyez, est toute changée. Mais lui, il n'en a que plus de force, et il la regarde d'un regard terrible. Il ne s'occupe pas encore de ses compagnons ; c'est pour lui-même qu'il se tient en défense. Pour eux, ils sont là, debout. Mais quels visages ! L'art, pour les exprimer, a usé de toutes ses finesses. Il a représenté l'un déjà tout métamorphosé ; l'autre, en train de changer de figure ; l'autre, sur le point de le faire : ainsi, l'un a sa narine allongée et sa figure est tout à fait celle d'un pourceau ; l'autre a ses yeux écartés et les traits de son visage se sont un peu détendus, mais son nez n'est pas encore en pointe ; le troisième a le visage boursouflé et il a commencé sa métamorphose. »

**197**. — *Schol. ARIST. Plut.*, 385 : Γραφὴ μέντοι ἐστὶν οἱ Ἡρακλεῖδαι καὶ Ἀλκμήνη καὶ Ἡρακλέους θυγάτηρ Ἀθηναίους ἱκετεύοντες, Εὐρυσθέα δὲ δεδώτες, ἥτις Παμφίλου οὐκ ἔστιν, ὥς φασιν, ἀλλ' Ἀπολλοδώρου· ὁ δὲ Πάμφιλος, ὡς ἔοικε, καὶ νεώτερος ἦν Ἀριστοφάνους.

**198**. *HEPHAEST. De metr.*, IV, 7 : Καὶ πάλιν Νικομάχου τοῦ τὴν Περὶ ζωγραφῶν ἐλεγείαν πεποιηκότος·

Οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλόδωρος· γιγνώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

## ZEUXIS D'HÉRAKLEIA (*v. 425-397*)

### BIOGRAPHIE

**199**. *PLIN.* XXXV, 61 : Ab hoc Apollodoro artis fores apertas Zeuxis Heracleotes intravit olympiadis LXXXXV anno IIII, audentemque iam aliquid penicillum, de hoc enim adhuc loquamur, ad magnam gloriam perduxit, a quibusdam falso in LXXXVIIII olympiade positus : confuisse necesse est Demophilum Himeraeum et Nesea Thasium, quoniam utrius eorum discipulus fuerit ambigitur. 62. In eum Apollodorus supra scriptus versum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. Opes quoque tantas adquisivit, ut in ostentationem earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomen suum ostentaret ; poeta donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse diceret.

---

1. La peinture doit être contemporaine des *Héraklides* d'Euripide (427) où se marque l'adoption définitive par les Athéniens de la légende béotienne. C'est Euripide qui paraît avoir ajouté à la légende, — qui ne parle jusque-là que des fils d'Héraklès réfugiés auprès de Damophon ou de Thésée sous la conduite d'Iolaos — les deux admirables personnages féminins de la vieille Alkmène et de la jeune Makaria qui se dévoue pour les siens. Voir à PAMPHILOS, n. **322**.

2. Il s'agit sans doute de l'auteur d'épigrammes Nikomachos, contemporain de Plutarque.

3. Je crois, avec Brunn, que la date de 397 à laquelle s'attache Pline ne peut guère avoir été que celle qu'on donnait pour la mort de Zeuxis. Cela résulte des considérations suivantes : 1° En 394, dans son *Antidosis*, Isocrate le loue, comme on ne loue que les morts illustres (**206**). 2° Parmi les tableaux dont il aurait fait cadeau, ce qu'il n'a pu faire qu'à l'apogée de sa carrière, se trouvent celui qu'il a donné à Agrigente (**225** — don qui doit être antérieur à la chute de cette ville en 406, — et celui qu'il a donné à Archélaos de Macédoine à la cour duquel il a travaillé ; or, Archélaos a régné de 413 à 399. 3° Il a vécu à Athènes du temps où florissait Socrate (**201-5** ; il est loué comme jeune peintre d'espérance dans le *Protagoras* ainsi que dans les *Acharniens* (**228**) ; c'est à la même époque que cette pièce que le *Protagoras* est censé se placer (425). Il résulte de ces faits que Zeuxis a dû se former en Grande Grèce et en Sicile, venir à Athènes vers 426, atteindre vers 410 l'apogée de sa réputation, se laisser attirer en Macédoine vers 406 en même temps qu'Euripide, et, après la mort d'Archélaos et la catastrophe d'Athènes, aller mourir à Éphèse (**233**). Dans ces conditions, l'*Hérakleia*, dont Zeuxis était originaire, doit être cherchée en Occident. Plutôt qu'à Hérakleia Minoa de Sicile,

*Une autre représentant les* Héraklides :

**197**. — Il y a une peinture qui représente les Héraklides et Alkmène et la fille d'Héraklès, qui, fuyant Eurysthée, viennent en suppliant auprès des Athéniens [1]. Elle n'est pas de Pamphilos, quoi qu'on en dise, mais d'Apollodôros. Pamphilos, à ce qu'il semble, est plus jeune qu'Aristophane.

*Sa célébrité est attestée par ce distique :*

**198**. — A son tour Nikomachos, celui qui écrivit l'élégie [2] *Sur les peintres* :

« Le voici Apollodôros, illustre à travers l'Hellade entière ; ce nom dit tout à qui sait entendre. »

*Zeuxis est le premier des grands peintres ioniens. Originaire de Hérakleia en Grande Grèce, il dut venir, déjà célèbre, se perfectionner à Athènes vers la 89e Ol., date à laquelle des auteurs, critiqués à tort par Pline, plaçaient son* floruit :

**199**. — Apollodôros avait ouvert les portes de l'art ; Zeuxis d'Hérakleia les franchit l'an 4 de la 95e Ol. (397 av.) et il fit atteindre les sommets de la gloire au pinceau — car, ici encore, nous ne parlons que du pinceau — qui déjà s'enhardissait. D'aucuns, à tort, le placent dans la 89e Ol. (424-21) [3] ; il est nécessaire qu'il ait été contemporain de Démophilos d'Himère et de Néseus de Thasos [4], puisqu'il fut le disciple de l'un des deux ; on discute pour savoir duquel. Dans des vers que fit contre lui l'Apollodôros dont il vient d'être question, il était dit que Zeuxis emportait l'art qu'il avait dérobé à ses maîtres. Il amassa de si grandes richesses que, pour en faire parade à Olympie, il s'y montra avec son nom brodé en lettres d'or sur les appliques de ses manteaux [5]. Plus tard il se mit à faire cadeau de ses œuvres, disant qu'aucun prix ne pourrait les payer à leur valeur.

---

qui n'atteignit de l'importance qu'à la fin du IVe s., il faut songer à Hérakleia de Lucanie, fondée en 433-2 par les Tarentins avec des colons de Tarente et le reste des habitants de Siris. La famille de Zeuxis serait donc venue d'une de ces deux villes où les arts avaient depuis longtemps atteint un magnifique développement. Par la colonie athénienne voisine de Thurium, Zeuxis put être mis de bonne heure en rapport avec Athènes. On ne se trompera sans doute guère en le faisant naître vers 455-50 et mourir peu avant 394, peut-être en 397.

4. Brunn a voulu identifier ce Démophilos avec le peintre homonyme qui décora le temple de Cérès à Rome (cf. *infra*) ; mais, si l'on accepte la date traditionnelle de la dédicace de ce temple (493), l'identification n'est guère vraisemblable. Himère ayant été détruite en 410, il est possible que Démophilos ait émigré alors en Grande Grèce ou à Athènes. — Quant à Néseus, concitoyen de Polygnote, il y a lieu de croire qu'il fut son élève et l'on peut supposer que le jeune Zeuxis, après s'être formé dans sa patrie aux leçons de Démophilos, alla suivre à Athènes celles de Néseus. Il avait dû prendre à ces deux maîtres ce qu'ils avaient de meilleur ; ainsi peut s'expliquer l'épigramme d'Apollodôros qui doit dater des environs de 420. C'est vers cette époque aussi qu'il dut rivaliser avec Agatharchos (**185-6**).

5. Les *tesseraè* doivent être des sortes de broderies ou d'écussons appliqués sur les manteaux.

**200**. — *EUSEB. Chron.*, II ed. Schoene, 1866, p. 102, ad Ol. 78 : Ζεῦξις ζωγράφος ἐγνωρίζετο.

**201**. — *PLATO. Protagor.*, 9, p. 318 b : Ἀλλ' ὥσπερ ἂν εἰ αὐτίκα μάλα μεταβάλλων τὴν ἐπιθυμίαν Ἱπποκράτης ὅδε ἐπιθυμήσειεν τῆς συνουσίας τούτου τοῦ νεανίσκου τοῦ νῦν νεωστὶ ἐπιδημοῦντος, Ζευξίππου τοῦ Ἡρακλεώτου, καὶ ἀφικόμενος παρ' αὐτὸν...

3e ligne, Ζευξίδος conj. Brunn. *GK.* II, p. 125. Deuschle et Bochmann voient dans Ζευξίππος une forme plus complète, dont Ζεῦξις serait l'abrégé.

**202**. — *PLATO. Gorg.*, 8, p. 453 e : Ὥσπερ ἂν εἰ ἐτύγχανόν σε ἐρωτῶν τίς ἐστιν τῶν ζωγράφων Ζεῦξις, εἴ μοι εἶπες ὅτι ὁ τὰ ζῷα γράφων, ἆρ' οὐκ ἂν δικαίως σε ἠρόμην ὁ τὰ ποῖα τῶν ζῴων γράφων καὶ ποῦ :

**203**. — *XENOPH. Memor.*, I, 4, 3 : Ἐπὶ μὲν τοίνυν ἐπῶν ποιήσει Ὅμηρον ἔγωγε μάλιστα τεθαυμακα, ἐπὶ δὲ διθυράμβῳ Μελανιππίδην, ἐπὶ δὲ τραγῳδίᾳ Σοφοκλέα, ἐπὶ δὲ ἀνδριαντοποιίᾳ Πολύκλειτον, ἐπὶ δὲ ζωγραφίᾳ Ζεῦξιν (répété dans Sextus Empiricus, *Adv. Mathem.*, IX, 92, p. 412 Bekker).

**204**. — *XENOPH. Oecon.*, X, 1 : Ὦ ἐμοὶ πολὺ ἥδιον ζώσης ἀρετὴν γυναικὸς καταμανθάνειν, ἢ εἰ Ζεῦξις μοι καλὴν εἰκάσας γραφῇ γυναῖκα ἐπεδείκνυεν.

**205**. — *XENOPH. Sympos.*, IV, 63 : Ἐναγχος δὲ δήπου καὶ πρὸς ἐμὲ ἐπαινῶν τὸν Ἡρακλεώτην ξένον, ἐπεί με ἐποίησας ἐπιθυμεῖν αὐτοῦ, συνέστησάς μοι αὐτόν· καὶ χάριν μέντοι σοὶ ἔχω· πάνυ γὰρ καλὸς κἀγαθὸς δοκεῖ μοι εἶναι.

**206**. — *ISOCRAT. Antidos.*, 2 éd. Clermont-Tonnerre, 1864, t. III, p. 14 : Εἴ τις Φειδίαν... τολμῴη καλεῖν κοροπλάθον ἢ Ζεύξιδα καὶ Παῤῥάσιον τὴν αὐτὴν ἔχειν τέχνην φαίη τοῖς τὰ πινάκια γράφουσιν.

**207** *a*. — *HARPOCRAT.* Ζεῦξις· Ἰσοκράτης περὶ τ. ἀντιδ. Ἄριστος τῶν κατ' ἐκεῖνον τὸν χρόνον ζωγράφων.

**207** *b*. — *PHOT.* Ζεῦξις· Ἄριστος κατὰ τὸν Ἰσοκράτους χρόνον ζωγράφος.

**208**. — *ARISTID. Or.*, XLIX (Περὶ τοῦ παραφθέγματος) 386 II, p. 521 Dindorf : Ἄκουε δὴ καὶ ἑτέρου ζωγράφου, ὡς μὲν σὺ φαίης ἄν, ἀλαζονευομένου, ὡς δὲ οἱ ταῦτα δεινοὶ λέγουσιν, οὐ μεῖζον ἢ προσῆκον φρονήσαντος· λέγει δὲ τί : Ἡρακλεία πατρίς· Ζεῦξις δ' ὄνομ.· εἰ δέ τις ἀνδρῶν ἡμετέρης τέχνης πείρατα φησὶν ἔχειν, δείξας νικάτω..... δοκῶ δ' ἡμᾶς οὐχὶ τὰ δεύτερ' ἔχειν. — *Anth. Pal.*, II, 823, 211. Καὶ τοῦτο τὸ ἐπίγραμμα οὔτ' ἐκεῖνος ἀπώκνησεν ὡς θρασὺ οὔτε τις αὐτῷ τῶν ἑταίρων ἀπαλεῖψαι συνεβούλευσεν, ἐπειδή γε ἐποίησεν (la suite à **220**).

1. Cette date (468-5) est difficile à appliquer à la vie de Zeuxis : si c'était celle de sa naissance il aurait déjà eu 40 ans à l'époque où le *Protagoras* le traite de *neanistos*. Si on change 78 en 88, la date correspondrait bien à celle où Zeuxis se faisait connaître, 428-5.

*On peut ramener à la même Ol. le témoignage d'Eusèbe plaçant Zeuxis à la 78 Ol.*[1] (**200**). — *On sait que Zeuxis eut, comme émules plus âgés, Apollodôros et Agatharchos, comme émules plus jeunes, Timanthès, Androkydès, Eupompos, Parrhasios et qu'il concourut avec ce dernier.*

*L'admiration dont il jouit auprès de ses contemporains est attestée par des témoignages d'Aristophane* (**228**), *de Platon :*

**201**. — Mais supposons qu'Hippokratès change tout à coup de fantaisie, qu'il désire s'attacher à ce jeune peintre qui vient d'arriver ici, à Zeuxippe (Zeuxis) d'Hérakleia, et qu'étant allé chez lui...

**202**. — Si, par exemple, j'allais te demander à quelle catégorie de peintres appartient Zeuxis et que tu me le qualifiais d'animalier, n'aurais-je pas raison de te demander quels animaux il peint et sur quoi ?

*de Xénophon :*

**203**. — (Socrate énumère les artistes les plus dignes d'admiration dans divers genres) : pour la poésie épique c'est Homère que j'admire au-dessus de tout, pour le dithyrambe Mélanippidès, pour la tragédie Sophocle, pour la statuaire Polyclète, pour la peinture Zeuxis.

**204**. — (Socrate s'enquiert de la femme d'Ischomachos). Il m'est infiniment plus agréable d'apprendre les vertus d'une femme en nature que si Zeuxis me montrait la plus belle femme du monde en peinture.

**205**. — (Socrate cause avec Kallias). Dernièrement encore tu louais en ma présence notre hôte d'Hérakleia ; tu m'as inspiré le désir de le connaître, tu me l'as présenté et je t'en sais gré : il me semble un parfait honnête homme.

*d'Isocrate :*

**206**. — Exactement comme si l'on osait traiter Phidias de fabricant de poupées, ou Zeuxis et Parrhasios d'artistes analogues aux peintres de tableautins[2].

**207** *a-b*. — Zeuxis, le plus grand des peintres de son temps.

*Lui-même ne craignait pas de se dire le premier peintre de son temps* (cf. **234**) :

**208**. — Écoute aussi cet autre peintre qui, dirais-tu, se vante, mais qui, d'après les gens compétents, se juge seulement à sa valeur. Que dit-il ? : « Ma patrie est Hérakleia ; mon nom, Zeuxis ; si quelqu'un dit atteindre les limites de notre art, qu'il le montre et qu'il soit vainqueur ;... mais je pense que nous n'aurons pas le second rang. »

Et cette épigramme ni lui n'hésita à l'inscrire comme trop hardie, ni aucun de ses amis ne lui conseilla de l'effacer, après qu'il l'eut faite.

---

2. Peut-être s'agit-il plutôt d'enseignes.

**209.** — *AELIAN. Var. Hist.*, XIV, 17 : Σωκράτης ἔλεγεν Ἀρχέλαον εἰς τὴν οἰκίαν τετρακοσίας μνᾶς ἀναλῶσαι, Ζεῦξιν μισθωσάμενον τὸν Ἡρακλεώτην, ἵνα αὐτὴν καταγράφοι, εἰς ἑαυτὸν δὲ οὐδέν. Διὸ πόρρωθεν μὲν ἀφικνεῖσθαι σὺν σπουδῇ πολλῇ τοὺς βουλομένους θεάσασθαι τὴν οἰκίαν· δι' αὐτὸν δὲ Ἀρχέλαον μηδένα εἰς Μακεδόνας στέλλεσθαι, ἐὰν μή τινα ἀναπείσῃ χρήμασι καὶ δέλεασι, μόλις οὐκ ἂν αἱρεθῆναι τὸν σπουδαῖον.

**210.** — *AELIAN. Var. Hist.*, II, 2 : Μεγαβύζου ποτὲ ἐπαινοῦντος γραφὰς εὐτελεῖς καὶ ἀτέχνους, ἑτέρας δὲ σπουδαίως ἐκπεπονημένας διαφέροντος, τὰ παιδάρια τὰ τοῦ Ζεύξιδος τὴν μηλίδα τρίβοντα κατεγέλα. Ὁ τοίνυν Ζεῦξις ἔφατο· Ὅταν μὲν σιωπᾷς, ὦ Μεγάβυζε, θαυμάζει σε τὰ παιδάρια ταῦτα· ὁρᾷ γὰρ σου τὴν ἐσθῆτα καὶ τὴν θεραπείαν τὴν περί σε. Ὅταν γε μὴν τεχνικόν τι θέλῃς εἰπεῖν, καταφρονεῖ σου. Φύλαττε τοίνυν σεαυτὸν εἰς τοὺς ἐπαινουμένους κρατῶν τῆς γλώσσης καὶ ὑπὲρ μηδενὸς τῶν μηδέν σοι προσηκόντων φιλοτεχνῶν.

**211.** — *FESTUS, s. Pictor* p. 209, 11, M. ; 228 L. : Pictor Zeuxis risui mortuus, dum ridet effuse pictam a se anum, γραῦν.

**212.** — *PLIN.* XXXV, 64 : Pinxit et monochromata ex albo.

**213.** — *PLIN.* XXXV, 66 : Fecit et figlina opera quae sola in Ambracia relicta sunt, cum inde Musas Fulvius Nobilior Romam transferret.

---

1. On sait que le roi de Macédoine Archélaos (413-399) attira à sa cour, en dehors d'Euripide et de Zeuxis, les poètes Agathon et Choirilos, le citharède Timothéos. Socrate refusa de se rendre auprès de lui. Le palais qu'il fit décorer par Zeuxis était sans doute celui de Dion où il donna de grandes fêtes artistiques (vers 406). Le prix indiqué — 36.800 francs valant sans doute le quintuple — n'a rien d'invraisemblable ; on ne saurait arguer à l'encontre du don gracieux que Zeuxis aurait fait à Archélaos de son *Pan* : au contraire, il se comprendrait aisément après un traitement si généreux (**229**).

2. Le seul grand personnage du nom de Mégabyzos que nous connaissions est un des généraux d'Artaxerxès I (milieu du v^e siècle). Si l'on ne veut pas voir dans ce nom une erreur pour le satrape Pharnabaze, qui joua un si grand rôle dans les villes grecques de la côte de 425 environ à 395, il faudrait y reconnaître ce grand prêtre de l'Artémis éphésienne qui portait le nom de *Mégabyzos* et que peignirent Parrhasios (**281**) et Apelle (**469**). Vu l'époque, ce serait le même que le « Mégabyzos, néocore d'Éphèse » que connut Xénophon (*Anab.*, V, 3). De toute façon, l'épisode doit se placer à Ephèse.

3. Festus ajoute que ce fait est rapporté par Verrius Flaccus dans son *De significatu verborum* à propos de *versiculi* d'un comique : *Nam quid modi facturus nisu denique ? nisi pictor fieri vult, qui risu mortuus est.*

4. Sur ces monochromes, Quintilien remarque, *Inst. Or.*, XI, 3, 46 : *ut qui sin-*

*Grâce à deux anecdotes conservées par Élien, on sait que Zeuxis travailla à la cour d'Archélaos de Macédoine :*

**209**. — Archélaos, disait Socrate, a dépensé quatre cents mines pour sa maison, en payant pour la décorer de peintures Zeuxis d'Hérakleia, mais il n'a rien dépensé pour lui-même. Aussi vient-on de loin avec grand empressement afin de contempler la maison, mais nul ne fait à cause d'Archélaos le voyage de Macédoine, si ce n'est ceux qu'il attire et qu'il amorce avec de l'or. Un homme de bien ne s'y laisserait pas prendre [1].

*puis à Éphèse (cf.* **233** *) :*

**210**. — Un jour, Mégabyze louait des tableaux sans valeur et sans art, et en critiquait d'autres exécutés avec conscience. Les jeunes esclaves de Zeuxis, occupés à broyer de la terre de Mélos, se mirent à rire de lui : « Quand vous gardez le silence, Mégabyze, dit alors Zeuxis, ces enfants vous admirent ; car ils ont devant les yeux vos vêtements et la suite qui vous accompagne. Mais, quand vous voulez parler le langage du métier, ils vous méprisent. Surveillez donc votre langue à l'égard des gens qu'on loue, et ne parlez pas en connaisseur de choses qui vous sont tout à fait étrangères [2]. »

*On rapporte une anecdote au sujet de la mort de Zeuxis, survenue peut-être à Éphèse :*

**211**. — Le peintre Zeuxis mourut du fou rire que lui donna son tableau *La vieille* [3].

*A côté de ses tableaux, dont on va donner l'énumération, Zeuxis peignit aussi des silhouettes en blanc (***212***) [4] et des terres cuites décoratives :*

**213**. — Il fit aussi des œuvres en terre cuite. Ce sont les seules qui furent laissées à Ambracie quand Fulvius Nobilior transporta de là les Muses à Rome [5].

---

*gulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora alia reductiora fecerunt, sine quo ne membris quidem suas lineas dedissent* » ceux qui peignent en une seule couleur, rendent certaines parties en plus fort, d'autres en moins fort, sans quoi les lignes même des membres ne viendraient pas bien ». Il doit s'agir de peinture blanche sur des surfaces sombres, comme nos gouaches. On a pensé aussi à des grisailles dans lesquelles le modelé des corps était exprimé à l'aide d'une seule couleur additionnée de blanc, en rapprochant les peintures sur marbre d'Herculanum (P. Milliet, *Études sur les premières périodes de la céramique grecque*, p. 163). Cf. **56**, **190**. L'apobate, cité **190**, pourrait donner une idée des monochromes de Zeuxis, d'après Robert et Hauser (*Gr. Vasenmalerei*, II, p. 265).

5. Il s'agit sans doute de terres cuites peintes servant de décor architectural, comme on en a retrouvé au temple de Thermos. C'est apparemment Pyrrhus qui les avait acquises, peut-être en Grande Grèce comme l'*Hélène* **214**, pour orner sa capitale. Marcus Fulvius les enleva après avoir pris la ville en 189 : Polyb. XXI, 30 (XXII, 13) : τὰ δ' ἀγάλματα καὶ τοὺς ἀνδριάντας καὶ τὰς γραφὰς ἀπήγαγον ἐκ τῆς πόλεως, ὄντα καὶ πλείω διὰ τὸ γεγονέναι βασίλειον Πύρρου τοῦ Ἀμβρακίαν. Liv. XXXVIII, 9, 13 :

ŒUVRES

## 1. — Hélène à sa toilette.

**214.** — *CIC. De Invent.*, II, II 1-3 (cf. *ibid.*, II, 5) : Crotoniatae quondam, cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primis beati numerarentur, templum Junonis, quod religiosissime colebant, egregiis picturis locupletare voluerunt. Itaque Heracleotem Zeuxin, qui tum longe ceteris excellere pictoribus existimabatur, magno pretio conductum adhibuerunt. Is et ceteras complures tabulas pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostram memoriam propter fani religionem remansit, et, ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in sese imago contineret, Helenae pingere se simulacrum velle dixit. Quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe accepissent, libenter audierunt. Putaverunt enim, si, quo in genere plurimum posset, in eo magno opere elaborasset, egregium sibi opus illo in fano relicturum.

2. Neque tum eos illa opinio fefellit. Nam Zeuxis ilico quaesivit ab eis quasnam virgines formosas haberent. Illi autem statim hominem deduxerunt in palaestram atque ei pueros ostenderunt multos magna praeditos dignitate... Cum puerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur : « Horum, inquiunt illi, sorores sunt apud nos virgines ; quare, quae sint illae dignitate, potes ex his suspicari. — Praebete igitur mihi, quaeso, inquit, ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur. »

3. Tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori quam vellet eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit ; quarum nomina multi poetae memoriae prodiderunt, quod ejus essent judicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum judicium debuisset. Neque enim putavit omnia quae quaereret ad venustatem uno se in corpore reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. Itaque, tanquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi aliquo adjuncto incommodo muneratur.

---

*signa aenea marmoreaque et tabulae pictae, quibus ornatior Ambracia quia regia da Pyrrhi fuerat... sublata omnia avectaque ; nihil praeterea factum violatumve.* Une partie des dépouilles d'Ambracie, notamment un chœur des Muses avec une statue d'Heraklès *Musagète*, fut installée dans le temple d'*Hercules Musarum* dédié par Fulvius, temple qui fut entouré d'un portique par L. Marcius Philippus, le beau-père d'Auguste, à l'O. du Circus Flaminius (Suet. *Aug.*, 29 ; Ovid. *Fast.*, VI, 801 ; *Ars Am.*, III, 168 ; Eumenius, dans les *Paneg. Lat.* de Bachrens, p. 121). — Nous connaissons à Ambracie, par Ampélius, une autre peinture, représentant

*On connaît le sujet de treize peintures de Zeuxis. Des tableaux peints par lui en Grande Grèce, le plus célèbre était l'*Hélène *du Temple d'Héra Lakinia. Il nous est connu par des anecdotes relatives aux jeunes Crotoniates qu'il prit pour modèles :*

**214**. — Les Crotoniates, au comble de la prospérité et comptés parmi les peuples les plus opulents de l'Italie, voulurent jadis décorer de peintures sans pareilles leur temple d'Héra, qu'ils entouraient du culte le plus pieux. Ils songèrent à Zeuxis d'Hérakléia, estimé de beaucoup supérieur à tous les peintres de son siècle, et le firent venir à grands frais. Zeuxis exécuta plusieurs tableaux dont quelques-uns nous ont été conservés grâce à la vénération dont le temple était l'objet : mais, pour représenter en une muette image l'idéal de la beauté féminine, il voulut peindre une *Hélène*. Cette intention charma les Crotoniates qui avaient maintes fois entendu vanter l'incontestable maîtrise de l'artiste en un pareil sujet ; car, pensaient-ils, si Zeuxis, dans le genre où il excelle, s'applique de son mieux, il enrichira notre temple d'un chef-d'œuvre incomparable.

Leur attente ne fut point trompée. Zeuxis leur demanda aussitot quelles belles jeunes filles se trouvaient à Crotone : on le conduisit d'abord au gymnase et on lui montra de nombreux jeunes gens de la plus pure beauté... Comme il admirait vivement en eux la grâce et les proportions : « Nous avons ici, lui dit-on, leurs sœurs encore vierges : tu peux, en voyant leurs frères, te faire une idée de leur beauté. — Présentez-moi donc, s'il vous plaît, dit Zeuxis, les plus belles de ces jeunes filles à titre de modèles pour le tableau promis : c'est ainsi que je pourrai faire passer dans une peinture inanimée la vivante vérité de la nature. »

Alors, par une décision officielle, les Crotoniates réunirent les jeunes filles en un seul lieu, et autorisèrent le peintre à choisir librement parmi elles [1]. Il n'en retint que cinq, dont maint poète nous a transmis les noms pour avoir obtenu les suffrages du maître le plus capable d'apprécier la beauté, car il ne crut pas pouvoir découvrir en un modèle unique tout son idéal de la beauté parfaite, parce qu'en aucun individu la nature n'a réalisé la perfection absolue. La nature, comme si elle craignait de ne pouvoir doter tous ses enfants en prodiguant tout au même, vend toujours ses faveurs au prix de quelque disgrâce.

---

Hélène, Castor et Pollux, *Liber Mem.*, 8 : *Ambraciae in Epiro in pariete sunt picti Castor et Pollux et Helena, manu autochthonis* (?) *et nemo invenire potest quis pinxerit.* Cf. un peu plus loin : *Et Epiro quod Ippaton appellatur... ibi picta sunt gubernacula Argonautarum, quae coepta* (?) *navis.* Sur le départ des Argonautes, voir les tableaux de Mikon et de Kydias. D'après Hauser (*Gr. Vasenmalerei*, II, p. 265), les *figlina* seraient des vases peints ; il voit des œuvres de jeunesse de Zeuxis dans deux cratères de Londres et de Paris montrant le premier Ulysse et Dolon, le second Ulysse et Tirésias et estampillés HE comme les monnaies d'Hérakleia de la période 430-380.

1. Ce dernier trait est sans doute un embellissement de rhéteur.

**215**. — *DION. HAL. De priscis script. cens.*, 1 (V, 417, Reiske) : Ζεῦξις ἦν ζωγράφος, καὶ παρὰ Κροτωνιατῶν ἐθαυμάζετο· καὶ αὐτῷ τὴν Ἑλένην γράφοντι γυμνὴν γυμνὰς ἰδεῖν τὰς παρ᾽ αὐτοῖς ἔπεμψαν παρθένους· κἀκ πολλῶν μερῶν συλλογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλόν.

**216**. — *PLIN.* XXXV, 64 : . . . alioqui tantus diligentia fuit ut Agragentinis facturus tabulam quam in templo Iunonis Laciniae publice dicarent inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatum esset pictura redderet.

**217**. — *PLIN.* XXXV, 66 : Zeuxidis manu Romae Helena est in Philippi porticibus.

**218**. — *EUSTATH. Ad Il.*, p. 886, 37 : Ἦν γὰρ, φασί, καὶ ἀλφίτων στοὰ ἐν Ἀθήναις, ἐν ᾗ καὶ ἡ τοῦ Ζεύξιδος ἀνέκειτο Ἑλένη.

**219**. — *VALER. MAXIM.* III, 7, *Ext.*, 3 : Zeuxis... cum Helenam pinxisset, quid de eo opere homines sensuri essent expectandum non putavit, sed protinus [se ad] hos versus adiecit :

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιῆδ᾽ ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν (*Il.*, III, 156-7).

Ideone dextrae suae multum pictor adrogavit, ut ea tantum formae comprehensum crederet, quantum aut Leda coelesti partu edere aut Homerus divino ingenio exprimere potuit?

**220**. — *ARISTID.* suite du texte **208** : Ποιήσας γὰρ αὖ τὴν Ἑλένης εἰκόνα προσπαρέγραψε τὰ τοῦ Ὁμήρου ἔπη· οὐ νέμεσις..... ὥσπερ τὸ αὐτὸ ποιοῦν εἰκόνα τε Ἑλένης ποιῆσαι καὶ τὸν Διὰ Ἑλένην αὐτὴν γεννῆσαι.

---

1. Ces témoignages, en apparence contradictoires, peuvent se concilier. Le tableau a pu être commandé, non par les Crotoniates, mais par les Agrigentins pour qui, colons de Rhodes et de Sparte, Hélène était une divinité nationale (Pind. *Ol.*, III, 1) ; peut-être Agrigente avait-elle voué cette peinture en 410, pour remercier Héra — qui avait aussi un temple à Agrigente — d'avoir échappé au désastre qui détruisit Sélinonte et Himère. Elle-même succomba en 406 aux coups des Carthaginois. De toute façon, il est naturel que, pour un tableau qui devait être exposé au temple d'Héra Lakinia, Zeuxis ait travaillé à Crotone dont ce temple dépendait. D'ailleurs, il résulte du texte de Cicéron qu'il y avait exécuté d'autres peintures. Le temple fut pillé par Denys de Syracuse en 379, par Pyrrhus en 279. C'est Marcellus, après la prise de Syracuse, ou plutôt Fulvius, après la prise d'Ambracie, capitale de Pyrrhus, qui l'auront transporté à Rome (cf. **213**). Une réplique par Zeuxis lui-même, ou une copie postérieure, a pu être exposée à Athènes. C'est probablement cette réplique que put admirer Nikomachos (**221**).

**215**. — Zeuxis était peintre et on l'admirait chez les Crotoniates. Comme il peignait Hélène nue, ils lui envoyèrent à regarder leurs jeunes filles nues. En réunissant ce qu'il avait choisi de mieux dans chacune, son art en fit un chef-d'œuvre de beauté.

**216**. — D'ailleurs son souci de la perfection était tel que, faisant pour les Agrigentins un tableau qu'ils devaient dédier officiellement au temple de Junon Lacinienne, il passa en revue leurs jeunes filles nues et en choisit cinq, pour que sa peinture reproduisît ce que chacune avait de plus louable.

**217**. — L'Hélène de la main de Zeuxis est à Rome dans le portique de Philippe.

**218**. — Il y avait aussi, dit-on, une halle aux farines à Athènes et c'est là que se trouvait l'*Hélène* de Zeuxis [1].

*D'autres anecdotes se rapportent à la fière épigraphe qu'il y inscrivit :*

**219**. — Le peintre Zeuxis, ayant achevé son *Hélène*, ne crut pas devoir attendre le jugement du public, mais, le devançant, il ajouta à son tableau ces vers :

« Il n'y a pas à s'indigner si les Troyens et les Achéens aux belles cnémides, pour une telle femme, endurent de si longues souffrances ».

Ainsi l'artiste se flattait que sa main avait réalisé un type de beauté aussi parfait que celui qu'avait mis au monde Léda, visitée par un dieu, ou qu'avait créé le divin génie d'Homère.

**220**. — Ayant fait l'image d'Hélène il y ajouta en épigraphe ces vers d'Homère : ... comme si c'était la même chose pour lui d'avoir fait cette image d'Hélène que pour Zeus de l'avoir engendrée [2].

---

2. Sur la façon dont Hélène était représentée, nous savons seulement ce que nous apprend l'anecdote des modèles. Elle implique qu'Hélène devait être figurée nue. C'était sans doute Hélène qui se pare pour recevoir Pâris, telle que la représente un vase de Ruvo (*ap.* Roscher, art. *Helena*, p. 1962). Telle serait la véritable raison du nom d'*Hélène courtisane* donné au tableau **221**. En peignant Hélène sans voile, Zeuxis dut innover autant que le fit Praxitèle, un demi-siècle plus tard, avec son Aphrodite de Cnide. Jusque-là, on n'avait guère laissé voir que le flanc et le sein d'Hélène, en prenant garde de justifier cette hardiesse par sa fuite devant Ménélas. Une peinture qui dut être célèbre quand Zeuxis arriva à Athènes (Eurip. *Androm.*, 627 ; Aristoph. *Lysistr.*, 155) devait montrer Ménélas laissant tomber son glaive, de saisissement à la vue du sein nu d'Hélène fuyant devant lui (cf. Lechat, *R. Ét. Anc.*, 1913, p. 118). C'est peut-être en pensant au tableau de Zeuxis que le poète tragique Dikaiogénès, contemporain d'Aristophane, avait représenté Ménélas tombant en larmes à la vue d'un portrait d'Hélène (Arist. *Poet.*, 16). D'autre part, Zeuxis a pu s'inspirer d'un tableau archaïque dont dériverait aussi l'Hélène nue de Lanuvium.

**221**. — *AELIAN. Var. Hist.*, IV, 12 : Ὁ Ζεῦξις ὁ Ἡρακλεώτης, ὅτε τὴν Ἑλένην ἔγραφε, πολλὰ ἐχρηματίσατο ἐκ τούτου τοῦ γράμματος· οὐ γὰρ εἴᾳ καὶ ὡς ἔτυχε τοὺς βουλομένους ἀνέδην εἴα ὁρᾶν αὐτήν, ἀλλ' ἔδει ῥητὸν ἀργύριον καταβαλεῖν, εἶτα οὕτω θεάσασθαι. Ὡς οὖν ῥάσθωμα τοῦ Ἡρακλεώτου λαμβάνοντος ὑπὲρ τῆς γραφῆς, ἐκάλουν οἱ τότε Ἕλληνες ἐκείνην τὴν Ἑλένην ἑταίραν.

**222**. — *AELIAN. Var. Hist.*, XIV, 47 : Ὅτι Ζεῦξις ὁ Ἡρακλεώτης ἔγραψε τὴν Ἑλένην. Νικόμαχος οὖν ὁ ζωγράφος ἐξεπλήττετο τὴν εἰκόνα, καὶ τεθηπὼς τὸ γράμμα δῆλος ἦν. Ἤρετο οὖν τις αὐτὸν προσελθών, τί δὴ παθὼν οὕτω θαυμάζοι τὴν τέχνην; Ὁ δὲ· Οὐκ ἄν με ἠρώτησας, εἶπεν, εἰ τοὺς ἐμοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκέκτησο. Ἐγὼ δ' ἂν φαίην τοῦτο καὶ ἐπὶ τῶν λόγων, ἀλλ' εἴ τις ἐχοι πεπαιδευμένα ὦτα, ὥσπερ οὖν οἱ χειροῦργοι τεχνικὰ ὄμματα.

**223**. — *PLUT. ap. STOB. Floril.*, LXIII, 34 : Καὶ γὰρ ὄψις ὄψεως καὶ ἀκοῆς ἀκοὴ φύσει τε μᾶλλον διήρθρωται καὶ τέχνῃ συγγεγύμνασται πρὸς τὴν τοῦ καλοῦ διαγνῶσιν, ἐν μὲν ἁρμονίαις καὶ μέλεσιν αἱ τῶν μουσικῶν, ἐν δὲ μορφαῖς καὶ ἰδέαις αἱ τῶν ζωγράφων· ὥσπερ εἰπεῖν ποτε Νικόμαχον λέγουσι πρὸς ἄνθρωπον ἰδιώτην φήσαντα μὴ καλὴν αὐτῷ φανῆναι τὴν Ζεύξιδος Ἑλένην· Λάβε γὰρ ἐφ' τοὺς ἐμοὺς ὀφθαλμούς, καὶ θεός σοι φανήσεται.

## 2. — Alkmène a, Zeus trônant b et Héraklès au berceau (c).

**224**. — *PLIN.* XXXV, 63 : Magnificus est et Juppiter ejus in throno adstantibus diis et Hercules infans dracones strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphitryone.

**225**. — *PLIN.* XXXV, 62 : Postea donare opera sua instituit... sicut Alcmenam Agragentinis.

---

1. Klein, II, 168, suppose que l'origine de cette anecdote est que l'*Hélène* fut le premier tableau exposé à Athènes moyennant un droit d'entrée. Mais Elien paraît placer ces visites payantes dans l'atelier du maître, pendant qu'il achevait le tableau. D'ailleurs, toute l'anecdote a pu naître de ce titre mal compris d'*Hélène courtisane* (voir fin de la note précédente).

2. Ce fragment provient, selon le lemme de Stobée, du livre de Plutarque *Sur l'amour* (Περὶ ἔρωτος). Le point de départ du développement est la réfutation d'une théorie de Ménandre : Ménandre soutenait que l'amour n'a pas son origine dans le sens de la vue, car alors tous seraient amoureux de la même femme.

3. On peut, comme l'ont fait Overbeck et Brunn, rapporter les trois notices suivantes à trois tableaux différents. Mais on peut aussi n'y voir qu'une seule peinture.

*à l'argent qu'il en tira :*

**221**. — Zeuxis d'Hérakleia, quand il peignit son « Hélène », tira beaucoup d'argent de ce tableau. Car il ne le laissait pas voir librement à n'importe qui et au premier venu, il fallait verser une somme déterminée, et c'est à cette condition qu'on pouvait ensuite le contempler. Par allusion à l'argent que touchait Zeuxis pour ce tableau, les Grecs de l'époque l'appelèrent « Hélène la courtisane [1] ».

*à l'admiration du peintre Nikomachos :*

**222**. — A propos de l'« Hélène » peinte par Zeuxis d'Hérakleia. Le peintre Nikomachos avait été frappé d'admiration en voyant ce portrait, et son saisissement devant le tableau était manifeste. Quelqu'un, s'approchant, lui demanda : « Qu'avez-vous donc pour admirer ainsi l'art de cette peinture ? — Vous ne me feriez pas cette question, répondit-il, si vous aviez mes yeux. » J'en dirais autant de l'éloquence, mais en corrigeant : si l'on a l'oreille exercée, comme les artistes ont l'œil fait à leur métier.

**223**. — En effet, le sens de la vue et celui de l'ouïe sont naturellement chez différents individus plus ou moins aptes à discerner le beau, plus ou moins exercés par l'art à le reconnaître, qu'il s'agisse des airs et des mélodies des musiciens ou des formes et des figures que représentent les peintres ; c'est ainsi que Nikomachos répliqua, dit-on, à un ignorant qui lui disait que l'Hélène de Zeuxis ne lui semblait pas belle : Prends mes yeux, et alors elle te paraîtra divine [2].

*Pour les Agrigentins Zeuxis peignit aussi une* Alkmène, *peut-être entre un* Zeus trônant *et un* Héraklès au berceau [3].

**224**. — C'est un tableau magnifique que son Jupiter assis sur son trône, les dieux debout autour de lui et Hercule, nouveau-né, qui étrangle les serpents devant sa mère épouvantée et Amphitryon.

**225**. — Plus tard il se mit à donner ses œuvres. Ainsi fit-il don de son *Alkmène* aux Agrigentins.

---

pour les raisons que voici : 1° on peut avoir désigné sous le nom d'*Alkmène* un tableau dont la mère d'Héraklès était un des personnages les plus importants ; 2° un tableau combinant Héraklès et Zeus était particulièrement à sa place dans le temple de Zeus Olympien d'Agrigente, ville qui, en tant que colonie de Rhodes, vénérait particulièrement Héraklès ; on sait que ce temple était encore inachevé lors de la catastrophe de 406 ; 3° un cratère, qui peut avoir été fabriqué en Grande Grèce au début du IVe siècle, montre un groupe de divinités regardant Héraklès qui étouffe les serpents devant sa mère épouvantée (Murray, *JHS*. XI, pl. VI ; *Cat. Vases in Brit. Mus.* IV, pl. XIII). On n'objectera pas à ce rapprochement la prise d'Agrigente, puisque ses temples paraissent avoir été respectés par les Cartha-

**226**. — *PHILOSTR. JUN. Im.*, 5 : 1. Ἀθυρεῖς, Ἡράκλεις, ἀθύρεις καὶ γελᾶς ἤδη τὸν ἄθλον, ἐν σπαργάνοις ὢν καὶ ταῦτα, καὶ τοὺς ἐξ Ἥρας δράκοντας ἑκάτερον ἑκατέρᾳ χειρὶ ἀπολαβὼν οὐδὲν ἐπιστρέφῃ τῆς μητρὸς ἔκφρονος παρεστώσης καὶ περιδεοῦς. Ἀλλ' οἱ μὲν ἤδη παρεῖνται μηκύνοντες ἐς γῆν τοὺς δίκους καὶ τὰς κεφαλὰς ἐπικλίνοντες ταῖς τοῦ νηπίου χερσὶν ὑποραινουσάς τι καὶ τῶν ὀδόντων· κάρχαροι δὲ οὗτοι καὶ ἰώδεις λοφιά τε αὐτοῖς ὑπὸ τοῦ θανάτου ἐς θάτερα ἐπικρεμεῖς καὶ τὰ ὄμματα οὐ δεδορκότα ἥ τε φολὶς οὐκ ἐξανθοῦσα χρυσῷ καὶ φοινικῇ ἔτι οὐδὲ πρὸς τὰς τῆς κινήσεως τροπὰς ὑπαυγάζουσα, ἀλλ' ὑπωχρὸς καὶ ἐν τῷ δαφοινῷ πελιδνή. — 2. Τὸ δὲ τῆς Ἀλκμήνης εἶδος ἀνασκοπουντι ἀναφέρειν μὲν ἀπὸ τῆς πρώτης ἐκπλήξεως δοκεῖ, ἀπιστεῖ δὲ νυν οἷς ἤδη ὁρᾷ, ἡ δ' ἔκπληξις αὐτὴν οὐδὲ λεχὼ κεῖσθαι ξυνεχώρησεν· ὁρᾷς γάρ που, ὡς ἄβλαυτος καὶ μονοχίτων ἀναπηδήσασα τῆς εὐνῆς σὺν ἀτάκτῳ τῇ κόμῃ τὰς χεῖρας ἐκπετάσασα βοᾷ, θεράπαινα τε, ὅσαι παρῆσαν τικτουσῃ, ἐκπλαγεῖσαι ἄλλη ἄλλο τι προσδιαλέγονται τῇ πλησίον. — 3. Οἱ δὲ ἐν ὅπλοις οὗτοι καὶ ὁ γυμνῷ τῷ ξίφει ἕτοιμος οἱ μὲν Θηβαίων ἔκκριτοι βοηθοῦντες Ἀμφιτρύωνι, ὁ δ' ὑπὸ τὴν πρώτην ἀγγελίαν σπασάμενος τὸ ξίφος εἰς ἄμυναν ὁμοῦ ἐπέστη τοῖς δρωμένοις, καὶ οὐκ οἶδ' εἴτε ἐκπέπληγεν εἴτε χαίρει λοιπόν· ἡ μὲν γὰρ χεὶρ ἔτ' ἐν τῷ ἑτοίμῳ, ἡ δὲ τῶν ὀφθαλμῶν ἔννοια χαλινὰ τῇ χειρὶ ἐρίστησιν, οὐδὲ ἔχοντος, ὅ τι καὶ ἀμύναιτο, καὶ χρησίμου προμηθείας δεόμενα τὰ παρόντα ὁρώντος. — 4. Ταῦτά τοι καὶ ὠδὶ πλησίον ὁ Τειρεσίας θεσπίζων οἶμαι ὁπόσος ὁ νῦν ἐν σπαργάνοις ὢν ἔσται. γέγραπται δὲ ἔνθεος καὶ μαντικὸν ἐπασθμαίνων. — 5. Γέγραπται καὶ ἡ Νυξ ἐν εἴδει, ἐν ᾗ ταυτα, λαμπαδίῳ καταλάμπουσα ἑαυτήν, ὡς μὴ ἁμάρτυρος τοῦ παιδὸς ὁ ἄθλος γένηται.

---

ginois. Même si l'on distingue trois tableaux — Zeus trônant, Alkmène l'accueillant, Héraklès aux serpents —, ils peuvent donc avoir orné tous les trois le temple d'Agrigente. On a voulu voir un souvenir du Zeus trônant dans celui qu'on a retrouvé sur des fresques d'Eleusis du temps d'Hadrien (P. Girard, fig. 117). Quant à l'Héraklès aux serpents, on en a rapproché : 1° un vase peint où l'on voit les deux enfants assaillis par les serpents sur un grand lit : Iphiklès se détourne en criant, tandis qu'Héraklès en tient un de chaque main. Alkmène apparaît pour les protéger ; la similitude du groupe des enfants avec celui que montre une monnaie de Cyzique du v^e siècle a fait croire à Furtwaengler que ce groupe dérivait de la peinture de Zeuxis (*ap.* Roscher, art. *Herakles*, p. 2223). 2° Deux peintures de Pompéi. Dans l'une, le jeune héros étouffe les serpents au pied de l'autel devant son père et sa mère également effrayés (H.-B., pl. 41); dans l'autre, il est agenouillé, nu, un serpent dans chaque poing devant Amphitryon barbu, trônant le sceptre en main, le torse nu ; à sa gauche Athéna s'appuyant sur sa lance, à sa droite une nourrice emportant Iphiklès qui crie (Helbig, 1123 : H.-B., pl. 8 ; Girard, fig. 114). 3° Dans une troisième fresque de Pompéi, c'est un précepteur qui emporte Iphiklès tandis qu'Alkmène accourt épouvantée et

*Son* Héraklès au berceau *paraît avoir inspiré la description de Philostrate le Jeune :*

**226**. — Tu joues, Héraklès, tu joues et, dès le berceau, tu te ris de la lutte. Ces dragons venus d'Héra, tu les as saisis chacun dans une main, sans te soucier de ta mère qui accourt affolée et épouvantée. Les monstres, déjà défaillants, déroulent à terre leurs anneaux ; leurs têtes pendent sur les mains de l'enfant et laissent voir leurs dents qui sont aiguës et venimeuses. La mort a penché leurs crêtes, privé leurs yeux de regard, dépouillé leurs écailles de leur éclat d'or et de pourpre et de ces reflets ondoyants au gré de leur allure ; elles sont pâles et livides parmi leurs taches de sang. L'aspect d'Alkmène révèle qu'elle est remise de son premier émoi, sans qu'elle croie encore à ce qu'elle voit ; l'effroi n'a pas permis à l'accouchée de rester dans son lit. Tu la vois, déchaussée, avec une simple tunique ; elle a sauté de son lit, les cheveux épars, les bras étendus, poussant des cris. Les servantes qui l'assistaient sont effarées et s'interpellent l'une l'autre. Quant à ces hommes armés, dont l'un tient son épée nue, c'est l'élite des Thébains accourus à l'aide d'Amphitryon, c'est Amphitryon lui-même, qui, à la première nouvelle, a tiré l'épée pour défendre l'enfant, et je ne sais si c'est encore de la frayeur qu'il éprouve ou de la joie. Sa main est prête, mais ses yeux semblent réprimer le geste de cette main, puisqu'il n'y a plus de péril à écarter, mais un prodige qui réclame l'habileté des devins. Voici justement tout auprès Tirésias qui me paraît prophétiser la grandeur future de cet enfant au berceau : le peintre nous le montre inspiré et comme haletant son oracle. Il a aussi figuré la Nuit, témoin de cet exploit ; elle se présente sous la forme humaine et s'éclairant d'un flambeau pour ne pas laisser sans témoins l'exploit du nouveau-né [1].

---

qu'Amphitryon assis tire un poignard pour aider Héraklès qui, à ses pieds, étouffe les serpents (Roscher, art. *Iphikles*, p. 306). C'est ainsi, du moins, qu'on explique ce tableau, où je verrais plutôt comme un extrait de la grande peinture d'Agrigente : le personnage trônant, qui serait Zeus, aurait été emprunté avec Athéna à l'une de ses parties, l'Héraklès avec la femme qui s'enfuit — ce serait Alkmène — à l'autre. L'idée la plus complète de cette portion de la peinture peut se tirer, je crois, de la description citée de Philostrate le Jeune.

1. Peut-être faut-il aussi retrouver un écho de la peinture de Zeuxis dans ce distique de Martial sur une statue d'Hercule en bronze de Corinthe, XIV, 227 :

*Elidit geminos infans nec respicit angues.*
*Jam poterat teneras hydra timere manus.*

« Il écrase au berceau deux serpents sans avoir l'air d'y prêter garde. Déjà l'hydre pouvait redouter ses mains enfantines. » Plusieurs des traits de la description de Philostrate se retrouvent dans l'*Héraklîskos* de Théocrite, v. 20-29 et 63-9. — Sur les personnifications allégoriques qu'on trouve à cette époque dans les peintures de vases, cf. Heydemann, *Ellas e Asia sul vaso dei Persiani* (Rome, 1893) ; B. Sauer, *Aus der Anomia* (1890), p. 96 ; P. Ducati, *Rendiconti dei Lincei*, juin 1913.

## 3. — Une famille de Centaures.

**227**. — *LUCIAN. Zeuxis ou Antiochus*, 3-8 : 3. Ἐθέλω γοῦν ὑμῖν καὶ τὸ τοῦ γραφέως διηγήσασθαι· ὁ Ζεῦξις ἐκεῖνος ἄριστος γραφέων γενόμενος τὰ δημώδη καὶ τὰ κοινὰ ταῦτα οὐκ ἔγραφεν, ἢ ὅσα πάνυ ὀλίγα, ἥρωας ἢ θεοὺς ἢ πολέμους, ἀεὶ δὲ καινοποιεῖν ἐπειρᾶτο, καί τι ἀλλόκοτον ἂν καὶ ξένον ἐπινοήσας ἐπ' ἐκείνῳ τὴν ἀκρίβειαν τῆς τέχνης ἐπεδείκνυτο· ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις τολμήμασι καὶ θήλειαν Ἱππόκενταυρον ὁ Ζεῦξις ἐποίησεν, ἀνατρέφουσάν γε προσέτι παιδίω Ἱππόκενταυρῳ διδύμῳ κομιδῇ νηπίῳ. Τῆς εἰκόνος ταύτης ἀντίγραφός ἐστι νῦν Ἀθήνησι πρὸς αὐτὴν ἐκείνην ἀκριβεῖ τῇ στάθμῃ μετενηνεγμένη· τὸ ἀρχέτυπον δ' αὐτὸ Σύλλας ὁ Ῥωμαίων στρατηγὸς ἐλέγετο μετὰ τῶν ἄλλων εἰς Ἰταλίαν πεπομφέναι, εἶτα περὶ Μαλέαν, οἶμαι, καταδύσης τῆς ὁλκάδος, ἀπολέσθαι ἅπαντα καὶ τὴν γραφήν. Πλὴν ἀλλὰ τήν γε εἰκόνα τῆς εἰκόνος

---

1. Ce vaisseau perdu au cap Malée, chargé des dépouilles de la prise d'Athènes en 86, est peut-être celui qui a fourni les fameux bronzes d'Anti-Cythère. Nous avons ici une deuxième preuve de l'existence de copies du tableau de Zeuxis **220**. On a supposé qu'un souvenir d'un pendant à notre tableau devait se trouver dans la mosaïque de la villa d'Hadrien au musée de Berlin (*Mon. dell Inst.*, IV, pl. 50 ; Baumeister, *Denkm.*, fig. 941 ; Girard, fig. 115). Le lionceau qu'on y voit mort serait celui que le Centaure apporte à ses petits dans le tableau de Zeuxis ; le lion et la lionne, enragés de sa perte, auraient surpris la Centauresse en l'absence du Centaure ; la lionne l'a terrassée quand le Centaure accourt brandissant un quartier de roche. On a encore rapproché de notre description des scènes sculptées sur les sarcophages (cf. Heydemann, 7 *Hall. Winckelmannsprogr.* ; Oelschig, *De Centauromachiae in arte graeca figuris*, Halle, 1911), une fresque de Pompéi où des Centaures chassent des lions (*Museo Borb.*, III, 51 ; Roscher, art. *Kentauren*, p. 1082), une mosaïque d'un lion attaquant un taureau et une génisse digne de faire pendant à celle de Tivoli (Nogari, *Mosaïci dei Palazzi Pontif.*, pl. XXXIV). Le motif de « la famille du Centaure » est, dans les Tableaux de Philostrate (II, 3), l'objet d'une description qu'il est intéressant de comparer à celle de Lucien.

Tu croyais que la troupe des Centaures était née des chênes et des pierres, ou même de cavales fécondées, dit la fable, par le fils d'Ixion, ce qui expliquerait comment ils réunissent en eux une double nature... A vrai dire, dans l'espèce des Centaures, les mères ont toujours eu de la ressemblances avec des femmes, leurs petits avec les enfants, et il n'a pas été plus agréable séjour que le leur. Je ne pense pas, en effet, que tu aies quelque prévention contre le Pélion, contre la vie qu'on y mène, contre les forêts de frênes cultivées par le vent, qui donnent des lances bien droites, à la pointe aussi dure que le fer. Que dire de ces belles grottes, de ces sources que fréquentent les Centauresses, semblables aux Naïades, si nous oublions leur nature chevaline, semblables aux Amazones, si nous les comptons au nombre des chevaux : c'est la délicatesse des formes féminines qui s'unit à la force du cheval. Quant aux enfants des Centaures, les uns sont encore couchés dans leurs langes, les autres commencent à en sortir ; ceux-ci semblent pleurer, ceux-là sont heureux et sourient à la mamelle qui leur verse le lait en abondance, d'autres bondissent sous leurs mères, d'autres embrassent les Centauresses agenouillées ; en voici un qui, dans sa précoce insolence, lance une pierre contre sa mère ; ceux-ci n'ont encore que

*Son tableau le plus célèbre paraît avoir été la* Famille de Centaures *dont Lucien a décrit une copie conservée à Athènes :*

**227**. — 3. Je vais du moins vous raconter la conduite d'un peintre en pareil cas. L'illustre Zeuxis, qui fut maître en son art, négligeait ou ne traitait que fort rarement les sujets vulgarisés et trop connus, héros, dieux ou batailles : acharné sans cesse à la nouveauté, quand il avait conçu quelque dessein extraordinaire ou surprenant, c'est là qu'il déployait toutes les ressources de son art. Entre autres tours de force, Zeuxis exécuta un jour une Centauresse flanquée de ses nourrissons, deux Centaures jumeaux tout nouveau-nés. De ce tableau Athènes possède aujourd'hui une copie d'une minutieuse exactitude ; quant à l'original, Sylla, le général romain, l'aurait envoyé en Italie avec tout son butin, mais le vaisseau périt, je crois, non loin du cap Malée et, avec lui, toute sa charge, y compris le tableau [1]. Cependant, puisque j'ai vu l'image de cette image, je

---

les formes indistinctes de l'enfance aux chairs gonflées de lait : ceux-là, qui bondissent déjà, montrent je ne sais quelle rudesse de mœurs, malgré leur crinière à peine naissante et leurs sabots encore tendres. Vois aussi comme les Centauresses sont belles, même à ne considérer que ce qu'elles ont de chevalin : ici leur corps est celui d'une cavale blanche, là c'est sur une alezane que s'adapte (le buste féminin) ; en voilà une pommelée : toutes brillent de cet éclat qui est propre aux cavales bien entretenues. Celle-ci, sur un corps de cheval tout noir, élève un buste d'une blancheur parfaite : ce violent contraste contribue à la beauté de l'ensemble. »

Pour se faire une idée du Centaure tel qu'il était représenté dans ce tableau, dérivé de celui de Zeuxis, on peut recourir à ces vers d'Ovide, *Met.*, XII, 395-404 :

« Le Centaure avait une barbe naissante ; cette barbe était de la couleur de l'or : une chevelure dorée descendait de ses épaules jusqu'au milieu des flancs. Une agréable vigueur animait son visage ; son cou, ses épaules, ses mains, sa poitrine, toutes les parties humaines de son corps étaient dignes des plus célèbres statues des artistes. Les parties inférieures qui appartiennent au cheval étaient sans reproche et ne le cédaient pas à ce qui appartient à l'homme. Donnez au Centaure un cou et une tête de cheval, il méritera d'être la monture de Castor : si admirable est l'assiette de sa croupe : si forts, ses flancs bien musclés. Plus noir partout que la sombre poix, il a cependant une queue et des jambes éclatantes de blancheur. »

La grande nouveauté du tableau de Zeuxis était de peindre le Centaure autrement qu'en brute, comme on l'avait fait jusque-là, surtout dans les fameuses scènes des Centaures et des Lapithes qui furent aussi représentées en peinture, comme l'attestent les vases peints qui en dérivent et ce texte de Lucien, *Prom. in verb.* 5 :

Οὐ γὰρ ἂν φαίης ἐπέραστόν τι ζῷον τοῦτο [τὸν ἱπποκένταυρον] γενέσθαι, ἀλλὰ καὶ θηριωδέστατον, εἰ χρὴ πιστεύειν τοῖς ζωγράφοις ἐπιδεικνυμένοις τὰς παροινίας καὶ σφαγὰς αὐτῶν.

« On ne peut dire que l'hippocentaure soit un animal aimable ; il est au contraire des plus violents, s'il faut en croire les peintres qui le représentent dans les orgies et les égorgements. »

En dehors de la thèse citée d'Oelschig, voir P. C. Baur, *Centaurs in ancient art* 1912). — Hauser attribue à Zeuxis un fr. de vase trouvé à Tarente où l'on voit une tête de femme à oreilles de cheval (*Gr. Vasenmalerei*, II, p. 265).

εἶδον, καὶ αὐτὸς ὑμῖν. ὡς ἂν οἷός τε ὦ, δείξω τῷ λόγῳ, οὐ μὰ τὸν Δία γραφικός τις ὤν, ἀλλὰ πάνυ μέμνημαι οὐ πρὸ πολλοῦ ἰδὼν ἕν τινος τῶν γραφέων Ἀθήνησι· καὶ τὸ ὑπερθαυμάσαι τότε τὴν τέχνην τάχ' ἄν μοι καὶ νῦν πρὸς τὸ σαφέστερον δηλῶσαι συναγωνίσαιτο.

4. Ἐπὶ χλόης εὐθαλοῦς ἡ Κένταυρος αὐτὴ πεποίηται ὅλη μὲν τῇ ἵππῳ χαμαὶ κειμένη, καὶ ἀποτέτανται εἰς τοὐπίσω οἱ πόδες, τὸ δὲ γυναικεῖον ὅσον αὐτῆς ἠρέμα ἐπεγήγερται καὶ ἐπ' ἀγκῶνός ἐστιν, οἱ δὲ πόδες οἱ ἔμπροσθεν, οὐκέτι καὶ οὗτοι ἀποτάδην, οἷον ἐπὶ πλευρὰν κειμένης, ἀλλ' ὁ μὲν ὀκλάζοντι ἐοικεν ὢν καμπύλος ὑπεσταλμένῃ τῇ ὀπλῇ, ὁ δὲ ἔμπαλιν ἐπανίσταται καὶ τοῦ ἐδάφους ἀντιλαμβάνεται, οἷοί εἰσιν ἵπποι πειρώμενοι ἀναπηδᾶν. Τοῖν νεογνοῖν δὲ τὸ μὲν ἄνω ἔχει αὐτὴ ἐν ταῖς ἀγκάλαις καὶ τρέφει ἀνθρωπικῶς ἐπέχουσα τὸν γυναικεῖον μαστόν, τὸ δ' ἕτερον ἐκ τῆς ἵππου θηλάζει ἐς τὸν πωλικὸν τρόπον· ἄνω δὲ τῆς εἰκόνος οἷον ἀπό τινος σκοπῆς Ἱπποκένταυρός τις, ἀνὴρ ἐκείνης δηλαδὴ τῆς τὰ βρέφη ἀμφοτέρωθεν τιθηνουμένης, ἐπικύπτει γελῶν οὐχ ὅλος φαινόμενος, ἀλλ' ἐς μέσον τὸν ἵππον, λέοντος σκύμνον ἀνέχων τῇ δεξιᾷ καὶ ὑπὲρ ἑαυτὸν αἰωρῶν, ὡς δεδίξαιτο σὺν παιδιᾷ τὰ βρέφη.

5. Τὰ μὲν οὖν ἄλλα τῆς γραφῆς, ἐρ' ὅσα τοῖς ἰδιώταις ἡμῖν οὐ πάνυ τι ἐμφανῆ ὄντα τὴν ὅλην ὁμως ἔχει δύναμιν τῆς τέχνης, οἷον τὸ ἀποτεῖναι τὰς γραμμὰς ἐς τὸ εὐθυτατον καὶ τῶν χρωμάτων ἀκριβῆ τὴν κρᾶσιν καὶ εὔκαιρον τὴν ἐπιβολὴν ποιήσασθαι καὶ σκιάσαι ἐς δέον καὶ τοῦ μεγέθους τὸν λόγον καὶ τὴν τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότητα καὶ ἁρμονίαν γραφέων παῖδες ἐπαινοῦντων, οἷς ἔργον εἰδέναι τὰ τοιαῦτα· ἐγὼ δὲ τοῦ Ζεύξιδος ἐκεῖνο μάλιστα ἐπῃνεσα, ὅτι ἐν μιᾷ καὶ τῇ αὐτῇ ὑποθέσει ποικίλως τὸ περιττὸν ἐπεδείξατο τῆς τέχνης, τὸν μὲν ἄνδρα ποιήσας πάντῃ φοβερὸν καὶ κομιδῇ ἄγριον, σοβαρὸν τῇ χαίτῃ, λάσιον τὰ πολλὰ οὐ κατὰ τὸν ἵππον αὐτοῦ μόνον, ἀλλὰ καὶ καθ' ἕτερον τοῦ ἀνθρώπου, καὶ ἐξάρας αὐτῷ τοὺς ὤμους ἐπὶ πλεῖστον, τὸ βλέμμα, καίτοι γελῶντος, θηριῶδες ὅλον καὶ ὀρεινόν τι καὶ ἀνήμερον.

6. Τοιοῦτον μὲν ἐκεῖνον· τὴν θήλειαν δὲ ἵππου γε τῆς καλλιστης, οἷαι μάλιστα αἱ Θετταλοί εἰσιν, ἀδμῆτες ἔτι καὶ ἄβατοι, τὸ δ' ἄνω ἡμίτομον γυναικος παγκαλον ἔξω τῶν ὤτων· ἐκεῖνα δὲ μόνα σατυρώδη ἐστὶν αὐτῇ· καὶ ἡ μίξις δὲ καὶ ἡ ἁρμογὴ τῶν σωμάτων, καθ' ὃ συνάπτεται καὶ συνδεῖται τῷ γυναικείῳ τὸ ἱππικόν, ἠρεμα καὶ οὐκ ἀθρόως μεταβαίνουσα καὶ ἐκ προσαγωγῆς τρεπομένη λανθάνει τὴν ὄψιν ἐκ θατέρου εἰς τὸ ἕτερον ὑπαγομένη. Τῶν νεογνῶν δὲ τὸ ἐν τῷ νηπίῳ ὁμως ἄγριον καὶ ἐν τῷ ἁπαλῷ ἤδη φοβερόν, καὶ τοῦτο θαυμαστον οἷον ἐδοξέ μοι, καὶ ὅτι παιδικῶς μάλα πρὸς τὸν σκυμνον τοῦ λέοντος ἀναβλέπουσι, μεταξὺ της θηλῆς ἑκάτερος ἐπειλημμένοι ἐν χρῷ τῇ μητρὶ προσιστάμενοι.

7. Ταῦτα δ' οὖν ἐπιδειξάμενος ὁ Ζεῦξις αὐτὸς μὲν ὤετο ἐκπλήξειν τοὺς ὁρωντας ἐπὶ τῇ τέχνῃ, οἱ δε αὐτίκα μὲν ἐθέων. Ἢ τί γὰρ ἂν ἐποίουν κάλλιστον θεάματι ἐντυγχάνοντες; Ἐπῃνουν δὲ μάλιστα πάντες... τῆς ἐπινοίας

vais à mon tour, en paroles, vous la dépeindre de mon mieux. Ce n'est pas, par Zeus, que je sois grand clerc en la matière, mais mon souvenir en est tout neuf, puisque je l'ai contemplée récemment chez un peintre d'Athènes ; peut-être aussi ma très vive admiration d'alors pour ce chef-d'œuvre contribuera-t-elle ici à rendre ma description plus pittoresque.

4. Sur un gazon dru se détache la Centauresse elle-même ; tout son corps de cheval est couché, les pieds de derrière étendus, la partie humaine légèrement relevée sur l'un des coudes. Les pieds de devant ne sont point allongés comme ceux d'une bête sur le flanc : l'un s'arrondit, le sabot replié, comme pour fléchir le genou ; l'autre, au contraire, se redresse et s'arc-boute au sol, comme ceux des chevaux qui font effort pour se relever. Des deux petits, l'un est porté dans ses bras et nourri comme un enfant à son sein de femme[1] ; l'autre, comme un poulain, tette sa mamelle de jument. En haut, comme en sentinelle, se tient un Centaure, évidemment l'époux de celle qui allaite de part et d'autre chaque petit ; il se penche en riant. On ne le voit pas tout entier, mais seulement jusqu'à mi-hauteur de son corps de cheval, soulevant de sa main droite un lionceau jusqu'au-dessus de sa tête, comme pour s'amuser à effrayer ses petits.

5. Que vaut l'ensemble du chef-d'œuvre, aux divers points de vue qui échappent en partie à notre ignorance tout en représentant l'essentiel de l'art, je veux dire la correction du dessin, le jeu impeccable et l'heureuse combinaison des couleurs, la justesse des ombres, les proportions vraies, le rapport exact et l'harmonie des parties avec le tout ? Aux fils des peintres de louer tout cela : c'est leur métier de s'y connaître. Pour moi, ce que j'ai ici le plus admiré chez Zeuxis, c'est d'avoir, en un seul et même sujet, déployé les ressources variées de son génie artistique. Ainsi, le mâle est absolument farouche et vraiment sauvage, la crinière arrogante, le corps généralement velu non seulement dans sa moitié animale mais encore dans sa partie humaine, les épaules très élargies, le regard, bien qu'il rie, d'une bête sauvage en somme, fait pour la montagne et d'une humeur difficile.

6. Tel apparaît le Centaure ; la femelle est une de ces cavales superbes, comme en nourrit surtout la Thessalie, ignorant encore le frein et la selle ; sa moitié supérieure est d'une femme parfaitement belle, si l'on excepte les seules oreilles, des oreilles de satyre. Cependant le mélange et la fusion des deux corps, le point où la nature humaine s'unit et se joint à l'autre est traité avec une telle délicatesse, une telle finesse, un si grand art dans la transition que l'œil passe de l'une à l'autre insensiblement. Chez les petits, la physionomie est sauvage sans cesser d'être jeune, farouche sans cesser d'être tendre, et, ce qui m'a particulièrement émerveillé, c'est leur regard bien enfantin tourné vers le lionceau sans que ni l'un ni l'autre abandonne au corps de leur mère la mamelle qui nourrit chacun d'eux.

7. Zeuxis, en exposant ce tableau, comptait sur son art pour frapper

1. C'est ce qu'on voit sur un sarcophage du Louvre, Clarac-Reinach, p. 14, pl. 150.

τὸ ξένον καὶ τὴν γνώμην τῆς γραφῆς ὡς νέαν καὶ τοῖς ἔμπροσθεν ἠγνοημένην οὖσαν]. Ὥστε ὁ Ζεῦξις συνεὶς ὅτι αὐτοὺς ἀσχολεῖ ἡ ὑπόθεσις καινὴ οὖσα καὶ ἀπάγει τῆς τέχνης, ὡς ἐν παρέργῳ τίθεσθαι τὴν ἀκρίβειαν τῶν πραγμά-
55 των. « Ἄγε δή, ἔφη, ὦ Μικκίων, πρὸς τὸν μαθητήν, περίβαλε ἤδη τὴν εἰκόνα καὶ ἀράμενοι ἀποκομίζετε οἴκαδε· οὗτοι γὰρ ἡμῶν τὸν πηλὸν τῆς τέχνης ἐπαινοῦσι, τῶν δ' ἐφ' ὅτῳ εἰ καλῶς ἔχει καὶ κατὰ τὴν τέχνην οὐ πολὺν ποιοῦνται λόγον. ἀλλὰ παρευδοκιμεῖ τὴν ἀκρίβειαν τῶν ἔργων ἡ τῆς ὑποθέσεως καινοτομία. »

60 8. Ὁ μὲν οὖν Ζεῦξις οὕτως, ὀργιλώτερον ἴσως,

L. 46. Κένταυρος αὐτή vulg. — L. 28. Οὐ πάνυ τι Sommerbrodt : οὐ πάντα vulg. — L. 44. Ὑπαγομένην. Sommerbrodt. — Τὸ νεογνὸν vulg. — L. 53. Med. οὖσαν delev. Sommerbrodt. — L. 59. Καινοτομία Overbeck.

## 4. — Éros couronné de roses.

**228.** — *ARISTOPH. Acharn.*, 989, 991, 992 :

Ὦ. . . . . Διαλλαγή.

. . . . . .

πῶς ἂν ἔμε καὶ σέ τις Ἔρως ξυναγάγοι λάθρα,
ὥσπερ ὁ γεγραμμένος, ἔχων στέφανον ἀνθέμων ;

*Schol.* : Ζεῦξις ὁ ζωγράφος ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀφροδίτης ἐν ταῖς Ἀθήναις ἔγραψεν Ἔρωτα ὡραιότατον ἐστεμμένον ῥόδοις *ibid.*, dans Suidas, *s.* Ἀνθέμων.

1. Il doit s'agir du temple d'Aphrodite ἐν κήποις pour lequel Alcamène, contemporain de Zeuxis, avait sculpté une statue fameuse de la déesse. C'est peut-être aussi à elle que pensait Euripide quand il montre, en 431, dans sa *Médée*, 835-44, les Athéniens « près des bords du Képhise au beau temple, invoquant Kypris pour qu'elle envoie au pays le souffle des brises légères, et que, s'enguirlandant sans cesse de couronnes odorantes de roses, elle envoie les Amours, soutiens de la sagesse ». Les roses paraissent avoir été un trait particulier au culte d'Aphrodite et à sa légende. Plus tard, comme motif de genre, Éros est souvent reproduit couronné de roses. Cf. Th. Birt, *De Amorum in arte antiqua simulacris* Marbourg, 1892. Le poète comique Alexis milieu du IVe s.) mentionne des peintures représentant Éros avec des ailes *Fr. Com.*, 20, 245 Kock).

Éros devait être figuré comme un bel adolescent, tel que l'est encore l'Éros de Praxitèle. Ce n'est probablement qu'après Zeuxis qu'un peintre aura représenté l'*Amour enfant*, loué comme il suit par Properce, II, XII (III, III) 1-12 :

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
Nonne putas miras hunc habuisse manus ?
Is primum vidit sine sensu vivere amantes
Et levibus curis magna perire bona.
Idem non frustra ventosas addidit alas,
Fecit et haud vano corde volare deum ;
Scilicet alterna quoniam jactamur in unda,
Nostraque non ullis permanet aura locis ;

d'enthousiasme les spectateurs ; de fait, ce furent des cris immédiats : le moyen de rester coi devant un pareil spectacle ! Mais, précisément, ce que le public louait, c'était l'étrangeté de la conception, l'idée du tableau, qui leur paraissait neuve et inouïe jusqu'alors. Le peintre, ayant compris que la singularité seule les occupait, leur faisant oublier l'exécution et traiter en accessoire le prix de chaque détail : « Allons, Mikkion, dit-il à son élève, emballe ce tableau, pour l'enlever d'ici et le rapporter chez nous ; ces gens-là ne louent que la boue du métier ; quant à ce qui est l'essence même du beau et le fonds de l'art, ils ne s'en soucient guère ; le talent de l'exécution disparaît à leurs yeux devant l'imprévu du sujet. »

8. Ainsi parla Zeuxis, avec trop de dépit sans doute.

*Il avait peint à Athènes un* Éros couronné de roses, *auquel Aristophane fait allusion en 425* :

**228**. — « O Paix, puisse quelque Éros me saisir et m'unir à toi, un Amour couronné de fleurs, comme celui que le peintre a représenté ! »

C'est le peintre Zeuxis qui avait représenté, dans le temple d'Aphrodite, à Athènes, Éros à la fleur de l'âge, couronné de roses [1].

---

Et merito hamatis manus est armata sagittis.
Et pharetra ex humero Gnosia utroque jacet.
Ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem.
Nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.

« Quel qu'il soit, le peintre qui a eu l'idée de représenter l'Amour sous les traits d'un enfant, ne crois-tu pas que sa main avait un talent merveilleux ? Il a d'abord vu que les amants vivent privés de bon sens et que, tout à des soins légers, ils laissent périr de grands biens. Ce n'est pas inutilement que cet artiste a donné au dieu des ailes qui tournent au vent et l'a fait voler, animé d'intentions qui ont leur but ; car nous sommes ballotés d'une vague à l'autre, et le vent qui nous pousse ne nous permet de rester en aucun lieu. C'est avec raison que la main de l'Amour est armée de flèches barbelées et qu'un carquois de Crète est suspendu à ses épaules. Car il frappe, avant que, dans notre sécurité, nous n'apercevions l'ennemi ; et personne ne peut échapper sain et sauf à ses blessures. »

Un Éros endormi sur un lit de roses est décrit dans une épigramme de Platon. *A. P.*, XVI, 210 (cf. 201) :

Ἄλσος δ' ὃς ἱκόμεσθα βαθύσκιον, εὕρομεν ἐνδον
πορφυρέοις μήλοισιν ἐοικότα παῖδα Κυθήρης.
Οὐδ' ἔχεν ἰοδόλον φαρέτρην, οὐ καμπύλα τόξα·
ἀλλὰ τὰ μὲν δένδρεσσιν ὑπ' εὐπετάλοισι κρέμαντο·
αὐτὸς δ' ἐν καλύκεσσι ῥόδων πεπεδημένος ὕπνῳ
εὗδεν μειδιόων· ξουθαὶ δ' ἐφύπερθε μέλισσαι
κηροῦ τοῦ μελίτος λαρὸς ἐπὶ χείλεσι βαῖνον.

« Quand nous fûmes arrivés dans le bois aux épais ombrages, nous y trouvâmes, aussi rose que les pommes, le fils de Cythérée. Il n'avait pas sur lui le carquois d'où il tire ses flèches ni son arc recourbé ; arc et carquois étaient pendus aux arbres, sous la feuillée ; Éros lui-même, enchaîné par le sommeil, dormait, souriant, sur des calices de roses ; et de blondes abeilles voletaient sur ses lèvres, douces comme le miel qui coule de la cire... »

### 5. — Pan.

**229**. — *PLIN.* XXXV, 62 : Postea donare opera sua instituit... sicuti... Pana Archelao.

### 6. — Marsyas enchaîné.

**230**. — *PLIN.* XXXV, 66 : Zeuxidis manu Romae est in Concordiae delubro Marsyas religatus.

**231**. — *PHILOSTR. JUN. Im.*, 2 : Καθήρηται ὁ Φρύξ, βλέπει γοῦν ἀπολωλὸς ἤδη διὰ ξύνεσιν ὧν πείσεται καὶ ὕστατα δὴ αὐλῆσαι πεπίστευκεν οὐκ ἐς καιρὸν ἐς τὸν τῆς Λητοῦς θρασυνάμενος. ἔρριπταί τε αὐτῷ ὁ αὐλὸς ἄτιμος μὴ αὐλεῖν ἔτι, ὡς καὶ νῦν ἀπάδων ἐλήλεγκται καὶ παρέστηκε μὲν τῇ πίτυι. ἀφ' ἧς κρεμασθήσεσθαι οἶδε ταύτην ἑαυτοῦ καταδικασάμενος δίκην ἀσκὸς δεδάρθαι. —

---

1. On ne sait pourquoi Zeuxis avait choisi ce sujet pour le tableau offert à Archélaos — peut-être parce qu'on avait assimilé à Pan le dieu-bouc Karanos auquel se rattachait la dynastie macédonienne. Quant au traitement du sujet, on peut s'en faire une idée par le tableau de « Pan et les Nymphes » de Philostrate (II, 11) :

« Pan, disaient les Nymphes, danse sans aucune grâce, dans ses transports désordonnés, il saute et bondit avec la pétulance des boucs ; elles se proposaient de lui apprendre une autre danse d'un caractère plus aimable. Mais lui, loin de les écouter, portait la main sur elles et caressait leur sein. Elles l'ont donc surpris vers midi, à l'heure où, dit-on, le dieu s'assoupit, fatigué de la chasse. Car il dormait auparavant dans une pose abandonnée, sans rien qui lui pique le nez, et le sommeil adoucissait son humeur acariâtre. Mais aujourd'hui il est outré de colère ; assailli par les Nymphes qui lui ont attaché les mains derrière le dos, il craint pour ses jambes qu'elles veulent saisir. Sa barbe, à laquelle il tient tant, est tombée sous le fer du rasoir ; elles lui disent qu'elles persuaderont à Echo de le mépriser, de ne plus répondre à sa voix. Après avoir contemplé l'ensemble des Nymphes, examine-les par tribus : voici les Naïades avec leurs cheveux qui laissent tomber l'eau goutte à goutte ; voici les *Boukoloi* dont l'aridité n'est pas plus à dédaigner que l'humidité des autres ; voici les *Anthousai* qui ont reçu de la nature une couronne de fleurs, couleur de l'hyacinthe. »

Une description de Pan seul, probablement d'origine picturale, se lit dans Silius Italicus, XIII, 327-35.

... Pendenti similis Pan semper et imo
Vix ulla inscribens terrae vestigia cornu.
Dextera lascivit caesa Tegeatide capra,
Verbera laeta movens festo per compita coetu.
Cingit acuta comas et opacat tempora pinus,
Ac parva erumpunt rubicunda cornua fronte :
Stant aures, imoque cadit barba hispida mento.
Pastorale deo baculum, pellisque sinistrum
Velat grata latus tenerae de corpore damae.

*A Archélaos de Macédoine, dont on a vu qu'il décora le palais* **209**, *il donna un* Pan :

**229**. — Plus tard il se mit à donner ses œuvres... Il en fut ainsi du *Pan* donné à Archélaos [1].

*C'est peut-être comme pendant du* Pan *qu'avait été composé le* Marsyas enchaîné *qu'on montrait à Rome :*

**230**. — De la main de Zeuxis on montre à Rome, dans le temple de la Concorde, un Marsyas enchaîné [2].

*peinture qui a peut-être inspiré ce tableau de Philostrate le Jeune :*

**231**. — Le Phrygien a été vaincu ; son regard est déjà désespéré parce qu'il connaît son prochain supplice : il sait bien qu'en jouant pour la dernière fois de sa flûte il a manqué de sens à s'élever contre le fils de Léto. Sa flûte est jetée là comme un vil objet, dont il ne jouera plus, puisqu'il vient d'être convaincu d'en mal jouer. Il est debout contre le pin où il sait qu'on va le suspendre, s'étant lui-même condamné d'avance à être écorché vif. Il considère en dessous ce barbare qui aiguise contre lui à son intention le tranchant de son coutelas, et dont tu vois les mains occupées à passer la pierre sur le fer, tandis que ses yeux glauques regardent Marsyas et qu'une chevelure sauvage et désordonnée se hérisse sur sa tête. La rou-

---

« Pan semble toujours suspendu au-dessus du sol où s'imprime à peine l'extrémité de son pied fourchu. Sa main droite joue avec un fouet fait de la peau d'une chèvre de Tégée ; il en frappe joyeusement la foule en fête dans les carrefours. Une branche de pin au feuillage aigu entoure sa chevelure et ombrage ses tempes. De son front rouge sortent de petites cornes ; ses oreilles se dressent ; du bas de son menton descend une barbe en désordre. Le dieu tient le bâton des bergers : son flanc gauche est couvert de la peau gracieuse d'un jeune daim ».

On pourrait aussi penser à un prototype du *Pan et les Muses*, Gusman, *Pompéi*, p. 374.

2. Ce *Marsyas* est évidemment venu à Rome comme butin d'une ville de Grèce, peut-être de Dion pillée par Paul Émile. On imaginerait aisément qu'il ait fait pendant au *Pan*, comme le suppose Brunn ; de plus, le nom de Marsyas est assez répandu en Macédoine pour qu'on puisse admettre que sa légende y fût également connue. Comme c'est à cette époque que fut créé par Myron le groupe statuaire dont s'inspirent tous les monuments qui représentent Marsyas avec Athéna, c'est peut-être de la peinture de Zeuxis que dérivent tous ceux qui se rapportent au supplice de Marsyas après son concours malheureux avec Apollon. A la suite d'un classement très complet de ces monuments un des plus importants est la peinture de Rome dont des fr. sont conservés au Louvre, Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, pl. I, n° 16-8. A. Caputi conclut (*R.-C. dei Lincei*, 1910, p. 887-932) que le tableau offrait probablement la disposition suivante : A gauche, Apollon assis sur un rocher la lyre à la main ; devant lui, Olympos l'adjurant d'épargner son maître ; entre les deux, dans le champ, Niké, symbole de la victoire du dieu ; à droite, Marsyas suspendu à un arbre ; devant lui, le Scythe accroupi repassant un couteau, tandis qu'un autre Scythe tire les cordes qui attachent le Satyre ; derrière lui, une divinité fluviale, rappelant le lieu de la scène. Le *tableau* suivant de Philostrate le Jeune paraît bien s'inspirer d'une peinture semblable.

2. Ὑποβλέπει δὲ ἐς τὸν βάρβαρον τοῦτον τὴν ἀκμὴν τῆς μαχαίρας παρακονώμενον ἐς αὐτόν· ὁρᾷς γάρ που ὡς αἱ μὲν χεῖρες ἐς τὴν ἀκόνην αὐτῷ καὶ τὸν σίδηρον, ἀναβλέπει δὲ ἐς τὸν Μαρσύαν γλαυκιῶν τῷ ὀφθαλμῷ καὶ κόμην τινὰ διανιστὰς ἀγρίαν τε καὶ αὐχμῶσαν. Τὸ δὲ ἐπὶ τῇ παρειᾷ ἔρευθος φονῶντος
10 εἶναι καὶ ἡ ὀφρὺς δὲ ὑπέρκειται τοῦ ὄμματος ἐς αὐγὴν ξυνηγμένη καὶ διδοῦσά τι τῷ θυμῷ ἦθος, ἀλλὰ καὶ σέσηρεν ἀγριόν τι ὑπὸ τῶν μελλόντων αὐτῷ δρᾶσθαι, οὐκ οἶδ' εἴτε χαίρων εἴτε καὶ ἀνοιδούσης ἐς τὴν σφαγὴν τῆς γνώμης. — 3. Ὁ δὲ Ἀπόλλων γέγραπται διαναπαύων ἑαυτὸν ἐπὶ πέτρας τινός, ἡ λύρα δὲ ἐν ἀριστερᾷ κειμένη ἔτι πλήττεται ὑπὸ τῆς χειρὸς τῆς λαιᾶς ἐμπιπτούσης ἠρεμαίως
15 καὶ οἷον διαψαλλούσης. Ὁρᾷς δὲ καὶ ῥάθυμον τὸ τοῦ θεοῦ εἶδος καὶ μειδίαμα ἐπανθοῦν τῷ προσώπῳ, ἥ τε χεὶρ ἡ δεξιὰ ἐπίκειται τῷ κόλπῳ, πράως ξυνέχουσα τὸ πλῆκτρον, καταρραθυμουμένη ὑπὸ τοῦ ἐς τὴν νίκην χαίροντος. Αὐτοῦ καὶ ὁ ποταμὸς τοῦ Μαρσύα ἐπωνυμίαν ἀμείψων. — 4. Ὅρα μοι καὶ τὴν τῶν Σατύρων ἀγέλην, οἷα θρηνοῦντες τὸν Μαρσύαν γεγράφαται, ὡς ἐπιραίνοντες τὸ ἀγέρωχον
20 καὶ ἀνεσιωπηκὸς ξὺν τῷ ἀνιᾶσθαι.

### 7. — Pénélope.

**232.** — *PLIN.* XXXV, 63 : Fecit et Penelopen in qua pinxisse mores videtur.

### 8. — Ménélas versant des libations.

**233.** — *TZETZ. Chil.*, VIII, 388-91 :

Ὁ Ζεῦξις ἦν ζωγράφος μέν, δοκῶ καὶ ἐξ Ἐφέσου.
Τούτου δὲ εἰκονίσματα καθέστηκε μυρία.
Αὐτός τε ὁ Μενέλαος ἐν τόποις τοῖς Ἐφέσου,
Σπένδων χοὰς τῷ ἀδελφῷ, δάκρυσι βεβρεγμένος

. . . . . .

v. 402 : Καὶ Ζεύξιδος Μενέλαον ὃν ἔφην Νοηφόρον·

### 9. — Borée ou Triton.

**234.** — *LUC. Timon*, 54 : Ἀλλὰ τί τοῦτο ; οὐ Θρασυκλῆς ὁ φιλόσοφος οὗτός ἐστιν ; οὐ μὲν οὖν ἄλλος· ἐκπετάσας γοῦν τὸν πώγωνα καὶ τὰς ὀφρῦς ἀνατείνας καὶ βρενθυόμενός τι πρὸς ἀυτὸν ἔρχεται, τιτανῶδες βλέπων, ἀνασε-

---

1. Pour justifier cette expression on doit penser à une Pénélope sévèrement drapée, assise devant sa tapisserie, la tête mélancoliquement appuyée sur la main droite, telle qu'on la voit sur un vase à figures rouges qui peut dater du milieu du Ve s. *Roscher*, art. *Penelope*, p. 1914. Sur les femmes dans l'art de Zeuxis, cf. **344**.

2. L'épisode que ce tableau commémorait ne paraît pas autrement connu. Peut-être se rapportait-il à une tradition particulière de quelque grande famille d'Éphèse qui prétendait descendre de Ménélas. C'est généralement Électre que l'art ancien représente versant des libations sur la tombe d'Agamemnon. Dans l'*Oreste* d'Euripide, Ménélas apparait bien à Mycènes, mais il n'y est pas question d'offrande faite sur la tombe de son frère.

geur de sa joue décèle, ce me semble, un appétit sanguinaire, et le sourcil renfrogné au-dessus de l'œil y concentre un éclat caractéristique de fureur. Farouche, il grince des dents à la pensée de ce qu'il va faire; est-ce de la joie ou de l'exaltation homicide? je ne sais.

Quant à Apollon, le peintre nous le montre au repos sur un rocher, sa lyre au bras gauche légèrement touchée par la main gauche même et comme vibrant sous ses doigts. Tu vois bien aussi son air d'abandon, le sourire qui fleurit sur son visage, sa main droite appuyée à la poitrine et tenant négligemment le plectre, en un laisser-aller que donne la joie de la victoire. Là encore est le fleuve qui va changer son nom en celui de Marsyas. Regarde-moi enfin la troupe des Satyres, comme le peintre les fait pleurer sur Marsyas, et comme leur humeur insolente et capricante se révèle dans leur douleur.

*Les autres personnages de la légende qu'il a peints sont* Pénélope :

**232**. — Il fit aussi une Pénélope dans laquelle il semble avoir peint la vertu elle-même [1].

*et* Ménélas versant des libations :

**233**. — Zeuxis était peintre, d'Éphèse à ce qu'il me semble; de lui sont restés des tableaux par milliers; notamment, à Éphèse même, Ménélas versant des libations à son frère, tout inondé de larmes...

Et le Ménélas *choéphore* de Zeuxis dont j'ai parlé (**281**) [2].

*enfin* Borée ou Triton :

**234**. — Mais qui vient là? n'est-ce pas Thrasyklès le philosophe? C'est bien lui; avec sa barbe éployée, ses sourcils redressés, il s'avance en se rengorgeant, le regard titanique, les cheveux hérissés sur le front; c'est Borée en personne ou Triton, tels que les a peints Zeuxis [3].

---

3. Borée a souvent été confondu avec Triton parce qu'on le représentait portant d'une main à la bouche la conque, attribut des Tritons, avec laquelle il soulevait les tempêtes; l'autre main est parfois placée derrière la tête chez Borée comme chez Triton (cf. H. Steinmetz, *Arch. Jahrb.*, 1910, p. 35). Dans un des paysages Odysséens de l'Esquilin, on voit trois vents soufflant dans des trompettes (Helbig-Reisch, I, p. 262) et c'est ainsi qu'est représenté le vent que décrit Jean de Gaza, *Descript. tab. mundi*, v. 228. Ce qui distingue Borée de Triton, c'est que Borée porte de grandes ailes aux épaules. Si l'on prend notre texte à la lettre, Parrhasios aurait représenté dans la même peinture Borée et Triton : il s'agissait peut-être précisément d'une des tempêtes essuyées par Ulysse (on trouve une scène de ce genre figurée sur des sarcophages, Matz-Duhn, II, 459, n. 3362, ou sur des lampes, *Annali*, 1876, pl. R). Steinmetz, *loc. cit.*, p. 39, n. 46, rapproche de la description de Lucien une peinture de Pompéi (Presuhn, IX, pl. VI) : les ailes y sont fixées au milieu de la tête de Borée; les cheveux humides tombent en longues mèches, les sourcils sont relevés, le regard est furieux. Aristote remarque que les peintres représentent Borée comme soufflant le vent; peut-être pensait-il au tableau de Zeuxis (*De anim. mot.* IX, 2; *Meteor.*, I, 13, 3). Michel d'Éphèse note que les

σοδημένος τὴν ἐπὶ τῷ μετώπῳ κόμην. Αὐτοδορέας τις ἢ Τρίτων, οἵους ὁ Ζεῦξις ἔγραψεν.

---

Le Scholiaste, à la fin de cette description (55), déclare (p. 51 Jacob) que ni Zeuxis, ni Parrhasios lui-même n'ont aussi bien représenté le charlatanisme des philosophes; mais c'est là sans doute une allusion au texte de Lucien plutôt qu'à des tableaux réellement composés par ces peintres :

Οὐδὲ Ζεῦξις ἢ καὶ Παῤῥάσιος οὗτος ἡμῖν διὰ φαρμάκων φιλοσόφων γοητείαν καὶ τερατείαν γράψας ὑπετυπώσατο ὡς οὗτος.

## 10. Vieille. — 11. Athlète.

**235.** *PLIN.* XXXV, 63, Fecit... et athletam adeoque in illo sibi placuit ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum.

## 12-13. — L'enfant aux raisins et Les raisins.

**236.** *PLIN.* XXXV, 64 : Aequales eius et aemuli fuere Timanthes, Androcydes, Eupompus, Parrhasius. — 65. descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.

66. Fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent aves, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit : uvas melius pinxi quam puerum ; nam si et hoc consummassem, aves timere debuerant.

**237.** — *SEN. PATER. Controv.*, X, v, 27 : Traditur enim Zeuxin, ut puto, pinxisse puerum uvam tenentem, et cum tanta esset similitudo uvae ut etiam aves advolare faceret operi, quendam ex spectatoribus dixisse aves male existimare de tabula ; non fuisse enim advolaturas si puer similis esset. Zeuxin aiunt oblevisse uvam et servasse id quod melius erat in tabula, non quod similius.

---

peintres figurent les vents comme des êtres humains dont la bouche souffle la tempête, τοὺς δ' ἀνέμους ὅτι ὡς ἀνθρώπους γράφουσιν οἱ γραφεῖς ἐκ τοῦ στόματος αὐτῶν πέμποντας τὸ πνεῦμα (*Comm. in Arist.*, éd. Berlin, XXII, 2, p. 106, 27).

1. C'est l'épigraphe qu'on a vu attribuer à Apollodôros (**194**).

2. Une nature morte donnant la même illusion que les grappes de Zeuxis a motivé cette épigramme de l'Anthologie :

Εἰς βοτρυν ἐκ χρωμάτων.
Μακροῦ κατεσχον τὸν βοτρυν τοις δακτυλοις,
ὑπεραπατηθεὶς τῇ θέᾳ τῶν χρωμάτων (*A. P.* IX, 761).

*Comme sujets de genre, en dehors de sa* Vieille **211**, *on nommait son* Athlète :

**235**. — Il fit aussi un athlète dans lequel il se complut tellement qu'il y mit comme épigraphe un vers où il disait qu'on l'envierait plus aisément qu'on ne l'imiterait [1].

*Enfin ses* Raisins *ou l'*Enfant aux Raisins, *objet d'un concours avec Parrhasios qui resta fameux :*

**236**. — Zeuxis eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androkydès, Eupompos, Parrhasios. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Zeuxis apporta des raisins peints avec tant de bonheur que des oiseaux vinrent les becqueter sur la scène [2]. L'autre apporta un rideau peint avec tant de vérité que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau [3] pour faire voir le tableau. Puis, reconnaissant son erreur, il céda la palme avec franchise et modestie, disant qu'il n'avait trompé que des oiseaux tandis que Parrhasios l'avait trompé lui, un artiste. On dit encore que Zeuxis peignit plus tard un enfant portant des raisins. Des oiseaux étant venus les becqueter, avec la même franchise il se mit aussitôt à se déclarer mécontent de son œuvre : « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant : car si j'avais rendu l'enfant avec la même perfection, les oiseaux auraient dû avoir peur.

**237**. — On raconte que Zeuxis, je crois, peignit un enfant tenant une grappe de raisin et que, comme le raisin était d'une ressemblance si grande qu'il attirait les oiseaux, un spectateur déclara que les oiseaux faisaient la critique du tableau : car ils n'auraient osé s'approcher si l'enfant eût été ressemblant. Zeuxis, dit-on, effaça le raisin et conserva la partie la meilleure, non la plus ressemblante du tableau.

---

« Sur une grappe de raisin représentée en couleurs :
Peu s'en est fallu que je ne misse la main sur cette grappe, complètement déçu par la vue des couleurs ».

3. Ces rideaux de théâtre étaient parfois peints de personnages, comme l'atteste Ovide, *Met.*, III, 111-14 :

> ...Ubi tolluntur festis aulaea theatris,
> Surgere signa solent primumque ostendere vultus.
> Cetera paulatim, placidoque educta tenore
> Tota patent imoque pedes in margine ponunt.

« Quand, aux jours de fête, les toiles des théâtres se lèvent, on voit surgir du sol les personnages qui y sont représentés; ils montrent d'abord leurs visages, puis les autres parties de leur corps jusqu'à ce que, complètement développés par un mouvement continu, ils posent enfin leurs pieds au bord extrême de la toile

ART ET RÉPUTATION

**238**. — *ARIST. Poet.*, 25, 1461 *b*, 9 : Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν ἢ πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. Πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν. Τοιούτους δ' εἶναι οἵους Ζεῦξις ἐγραφεν. ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸ βέλτιον · τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.

**239**. — *Anth. Pal.*, IX, 779 : Διοδώρου. Εἰς κρυσταλλον γεγλυμμένην :

Ζευξίδος ἡ χροιή τε καὶ ἡ χάρις · ἐν δέ με μικρῇ
κρυστάλλῳ, τὸ καλὸν δαίδαλον, Ἀρσινόη
γράψας τουτ' ἔπορεν Σατυρήιος · εἰμὶ δ' ἀνάσσης
εἰκών, καὶ μεγάλης λείπομαι οὐδ' ὀλίγον.

**240** *a*. — *PLAUT. Poenul.*, V, 4, 101 :

O Apella, o Zeuxis pictor !
Cur numero estis mortui ? huic exemplum ut pingeretis
Nam alios pictores nihil moror hujusmodi tractare exempla.

**240** *b*. — *PLAUT. Epid.*, V, 1, 19 :

Ex tuis verbis meum futurum corium pulchrum praedicas
Quem Apelles atque Zeuxis duo pingent pigmentis ulneis.

**241**. — *CIC. De Fin.*, II, 34, 115 : Sed, quaero num existimes, non dico Homerum, Archilochum, Pindarum, sed Phidiam, Polyclitum, Zeuxin ad voluptatem artes suas direxisse ?

**242**. — *CIC. Acad. prior.*, II, 47, 146 : Sic ego nunc tibi refero artem sine scientia esse non posse. An pateretur hoc Zeuxis aut Phidias aut Polyclitus, nihil se scire, quem in his esset tanta sollertia ?

**243**. — *DION. HALICARN. De Thucyd. jud.*, IV p. 817 Reiske : οὐδὲ γὰρ τὰς Ἀπέλλου καὶ Ζευξίδος καὶ Πρωτογένους καὶ τῶν ἄλλων γραφέων τῶν ὀνομαζομένων τεχνας οἱ μὴ τας αὐτας ἔχοντες ἐκείνοις ἀρετὰς κρίνειν κεκώλυνται.

---

1. Ce Diodôros est peut-être le Diodôros d'Élaia *Real-Encyclopaedie*, s. *Diodoros*, n. 31, auteur d'une elegie sur Daphnis ; d'après l'épigramme, il semble avoir été contemporain d'Arsinoé Philadelphe, la première et plus célèbre des reines

*On fait suivre ici par ordre chronologique les textes où Zeuxis est vanté comme l'un des plus grands peintres de l'antiquité, peut-être le plus grand avec Apelle :*
*Ces témoignages commencent avec Aristote :*

**238**. — D'une manière générale, il faut apprécier l'impossible relativement soit à la poésie, soit à la perfection plus grande, soit à l'opinion. Relativement à la poésie, le vraisemblable impossible vaut mieux que l'invraisemblable possible. Relativement au mieux, les personnages doivent être tels que Zeuxis les peignait. Car l'œuvre doit surpasser le modèle.

*ils se continuent avec les poètes de l'Anthologie :*

**239**. — Diodôros [1]. Sur un cristal taillé.
C'est la couleur et la grâce de Zeuxis. Satyreios m'a dessiné sur un petit morceau de cristal et a donné ce chef-d'œuvre de l'art à Arsinoé. Je suis le portrait de la reine, et ne le cède point à un plus grand.

*et de la Comédie Nouvelle dont dérive Plaute :*

**240** *a*. — (Hannon vient de reconnaître ses filles et de promettre l'aînée à son neveu.) O Apelle, ô Zeuxis, peintres illustres, pourquoi êtes-vous morts si tôt ? Quel tableau vous auriez eu à peindre. Car tout autre peintre n'est pas digne d'un pareil sujet.

**240** *b*. — (Epidique craignant d'être battu de verges) : pour parler comme vous, ma peau fera aussi une jolie miniature ; Apelle et Zeuxis vont la peindre tous deux avec des pinceaux d'orme.

*avec Cicéron :*

**241**. — Mais crois-tu, je te le demande — sans parler d'Homère, d'Archiloque, de Pindare —, crois-tu que Phidias, Polyclète, Zeuxis aient pris la volupté comme but de leur art ?

**242**. — C'est ainsi que je t'assure qu'il ne saurait y avoir d'art sans savoir. N'était-il pas manifeste que Zeuxis, Phidias ou Polyclète n'étaient pas des ignorants, alors qu'il y avait en eux tant d'adresse ?

*Denys d'Halicarnasse :*

**243** — Même pour l'art d'un Apelle, d'un Zeuxis, d'un Protogène et de tous les autres peintres célèbres, ceux même dont l'art n'est point aussi consommé ne se défendent pas pour cela de les juger.

---

d'Égypte de ce nom ; il s'agit d'un portrait de la reine peint sur un morceau de cristal, peut-être d'un camée comme celui de Vienne qui passe pour représenter Ptolémée et Arsinoé. Satyreios aurait donc fleuri vers 275.

**244**. — *PHAED. Fab.*, 97 (éd. Havet) :

Aesopi nomen sicubi interposuero,
Cui reddidi jam pridem quicquid debui,
Auctoritatis esse scito gratia;
Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo,
Qui pretium operibus majus inveniunt novis,
Si marmori adscripserunt Praxitelen scabro,
Trito Myronem argento, tabulae Zeuxidem.

**245**. — *PETRON. Satyr.*, 84 : In pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem : nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis injuria victas...

**246**. — *PLIN.* XXXV, 64 : Reprehenditur tamen ceu grandior in capitibus articulisque, alioqui tantus diligentia, ut...

**247**. — *QUINTIL. Inst. orat.*, XII, 10, 4 : Post Zeuxis atque Parrhasius non multum aetate distantes, circa Peloponnesia ambo tempora (nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem invenitur) plurimum arti addiderunt. Quorum prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur. Nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque augustius ratus atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet.

**248**. — *PLUT. De Amicorum multitudine*, 5 : Ὥσπερ οὖν ὁ Ζεῦξις, αἰτιωμένων αὐτόν τινων ὅτι ζωγραφεῖ βραδέως, Ὁμολογῶ, εἶπεν, ἐν πολλῷ χρόνῳ γράφειν, καὶ γὰρ εἰς πολύν.

**249**. — *LUC. Imag.*, 3 : Οὐ κατὰ λόγων δύναμιν, καὶ μάλιστά γε τῶν ἐμῶν, ἐμφανίσαι θαυμασίαν οὕτως εἰκόνα, πρὸς ἣν μόλις ἂν ἢ Ἀπελλῆς ἢ Ζεῦξις ἢ Παῤῥάσιος ἱκανοὶ ἔδοξαν [1], ἢ εἴ τις Φειδίας ἢ Ἀλκαμένης...

---

*Schol.*, p. 161, Jacob (manque dans l'éd. Rabe) : ζωγράφων ὀνόματα παλαιῶν καὶ νεωνῶν.

**250**. — *MAXIM. TYR. Diss.*, IX, 1 (éd. Dübner, Didot, 1840) : Καὶ εἰ μὲν γραφεὺς ἦν ἢ δημιουργὸς ἀγαλμάτων, οἷον Ζεῦξις ἢ Πολύκλειτος ἢ

---

1. Cf. **185** et voir une anecdote semblable mise sous le nom d'Apelle (**420**).

*Phèdre :*

**244**. — Si je mèle parfois à mes écrits le nom d'Esope, envers qui je suis quitte depuis longtemps, sache que c'est pour leur donner plus de prestige : ainsi font certains artistes de notre siècle, qui trouvent un meilleur prix de leurs travaux lorsqu'ils ont inscrit le nom de Praxitèle sur un marbre bien raboteux, celui de Myron sur une pièce d'argenterie bien usée, celui de Zeuxis sur un tableau.

*Pétrone :*

**245**. — Je parvins dans la Galerie où l'on admirait les tableaux les plus variés. Car j'y reconnus et la main de Zeuxis encore triomphante de toutes les injures du temps...

*Pline :*

**246**. — On le critique toutefois pour la grandeur disproportionnée de ses têtes et de ses membres ; pour le reste si diligent que...

*Quintilien :*

**247**. — Ensuite Zeuxis et Parrhasios, qui appartiennent à peu près au même âge, tous deux à l'époque de la guerre du Péloponnèse (en effet, on trouve chez Xénophon une conversation de Socrate avec Parrhasios, cf. **261**), firent faire à l'art un progrès considérable. Le premier, dit-on, découvrit la loi des lumières et des ombres, le second mit plus de souplesse à rendre les contours. Zeuxis, lui, avait donné davantage aux membres, estimant que cela conférait plus de grandeur et plus de majesté et, croit-on, suivant en cela Homère à qui plaisent toujours les formes les plus robustes, même chez les femmes.

*Plutarque :*

**248**. — C'est ainsi que Zeuxis, comme on lui reprochait de peindre lentement, répliqua : « J'en conviens : je peins lentement : c'est que mes peintures vivront longtemps[1]. »

*Lucien :*

**249**. — Il n'est pas au pouvoir de la parole, et surtout de la mienne, de peindre une si admirable image : à peine Apelle, Zeuxis ou Parrhasios y pourraient-ils suffire [ou encore un Phidias, un Alcamène...].

*Maxime de Tyr :*

**250**. — S'il (Socrate) avait été un peintre ou un statuaire, comme Zeuxis, Polyclète, ou Phidias, on lui eût abandonné ses œuvres avec des éloges,

Φειδίας, παρεπέμπεν ἂν τὰ ἔργα αὐτῷ μετ' εὐφημίας ἡ τῆς τέχνης δόξα. Ὁρῶντες γοῦν ἐκεῖνα οἱ ἄνθρωποι, μὴ ὅτι αἰτιᾶσθαι, ἀλλ' οὐδὲ ἐξετάζειν τολμῶσιν, ἀλλ' εἰσὶν αὐτεπάγγελτοι ἐπαινέται θεαμάτων ἐνδόξων.

**251**. — *MAXIM. TYR. Diss.*, XXXII, 51 : Ἡ Ὁμήρου ποίησις τοιάδε τις ἐστίν, οἷον εἰ καὶ ζωγράφον ἐννοήσαις φιλόσοφον, Πολύγνωτον ἢ Ζεῦξιν, μὴ γράφοντα εἰκῇ· καὶ γὰρ τούτῳ ἔσται τὸ χρῆμα διπλοῦν, τὸ μὲν ἐκ τῆς τέχνης, τὸ δὲ ἐκ τῆς ἀρετῆς· κατὰ μὲν τὴν τέχνην τὰ σχήματα καὶ τὰ σώματα εἰς ὁμοιότητα τοῦ ἀληθοῦς διασώζοντι· κατὰ δὲ τὴν ἀρετὴν εἰς μίμησιν τοῦ κάλλους τὴν εὐσχημοσύνην τῶν γραμμάτων διατιθέντι.

**252**. — *HIMER. Ecl.*, 13. 5 : Οὐκοῦν ὁότε μοι τὴν Ζεύξιδος τέχνην, τὰ Παῤῥασίου σορίσματα.

**253**. — *GREG. NAZIANZ. Carmina*, II, xii, *De se ipso et de episcopis*, v. 739 :

Ἢ καὶ γραφέων ἄριστος οὗτός σοι δοκεῖ,
οὐχ ὃς γράφει κινούμεν' ἁπλοῖς χρώμασι,
Ζεῦξίς τις, ἢ Πολύκλειτος, ἤ τις Εὐφράνωρ... ;

**254**. — *CHORIC.* éd. Boissonade, *Choricii Gazaei orationes*, p. 127-128 : Λόγος εἰς Ἀράτιον Δουκὰ καὶ Στέφανον ἄρχοντα·

..... εἰ τέχνην τὴν Ζεύξιδος ἠσκησάμην καὶ κρᾶσις χρωμάτων ἐμοὶ τὸ ἐπιτήδευμα ἦν, γυναῖκας ἂν ἐφιλοτέχνησα δύο, καὶ τὴν μὲν Ἀρετήν, Ἀρχὴν δὲ τὴν ἑτέραν αὐτῶν ἐπιγράψας, ἐδημιούργησα ἂν ἀμφοτέρους ἐν μέσῳ ἔχοντάς τε ἐκ χειρὸς ἑκατέραν καὶ πρὸς ἀλλήλας ἅμφω συνάπτοντας χρονίαις διαλλαγαῖς. Ἀλλὰ ταῦτα μὲν Ζεῦξις εἰργάσατο ἄν, ἤ καὶ ἄλλος τις ὅμοια Ζευξιδι γράφων.

**255**. — *SUID. v.* Ἰακώβος ἰατρός..... : οὕτω καὶ Ζεῦξιν εἰκάζειν τὰ ἀγάλματα.

**256**. — *Schol. Victorinus* ad Cic. II *de Invent.*, I, 1-3 pp. 119-120 Orelli, t. V, p. 1 : Pinxit Zeuxis multa, quae usque ad nostram memoriam manent ; saecula posteriora tenent quidquid pinxit oratio Tulliana.

---

1. Grégoire de Nazianze a vanté ailleurs Zeuxis, **89**.
2. Il n'y a que l'indication d'un sujet, mais qui marque nettement la « manière » de Zeuxis et le caractère allégorique de sa peinture.

à cause de la gloire attachée à son art. Du moins, devant les œuvres de ces artistes, les gens, loin de les censurer, n'osent pas même les examiner en détail : ils se font spontanément les panégyristes des chefs-d'œuvre célèbres.

**251**. — Voici quel est le caractère de la poésie d'Homère : qu'on se figure un peintre philosophe, Polygnote ou Zeuxis, dont le pinceau n'aille pas à l'aventure ; il aura en effet un double souci, celui de l'art, et celui de la vertu : il se conformera à l'art pour conserver aux formes et aux corps la ressemblance de la réalité, et il s'inspirera de la vertu, pour régler sur l'imitation de la beauté la décence de ses peintures.

*Himérios :*

**252**. — Donnez-moi donc l'art de Zeuxis, l'habileté de Parrhasios.

*Grégoire de Nazianze :*

Le meilleur peintre est-il, à ton avis, non pas celui qui peint avec sincérité la réalité mouvante, un Zeuxis, un Polyclète, ou un Euphranor... [1] ?

*Choricius de Gaza :*

**254**. — Si j'étais exercé dans l'art de Zeuxis et que mon métier fût de broyer des couleurs, j'aurais peint soigneusement deux femmes sous lesquelles j'aurais inscrit les noms de Arétè (courage) et Arché (autorité) ; puis, entre elles deux, j'aurais placé ces deux hommes, tenant par la main chacun une de ces deux femmes, et ayant avec elles de longs entretiens. Voilà ce qu'aurait pu faire Zeuxis, ou un autre artiste peignant comme lui [2].

*Suidas :*

**255**. — (Les artistes doivent s'intéresser à ce qui peut le plus aider à leur art) ainsi Zeuxis à imiter les statues.

*Enfin une scholie (à* **214** *nous apprend que des œuvres de Zeuxis survivaient encore au début du Ve s. :*

**256**. — Zeuxis a exécuté de nombreuses peintures qui demeurent encore à notre époque ; la postérité ne conserve pas moins toutes les éloquentes peintures de Cicéron [3].

---

3. C'est là un détail parmi les similitudes relevées par le Scoliaste entre Zeuxis et Cicéron lui-même ; nous apprenons ainsi que, huit ou neuf siècles après la mort du peintre, son œuvre subsistait encore (la scholie est du IVe ou Ve s. ap.).

## PARRHASIOS D'ÉPHÈSE (v. 420-370).

### BIOGRAPHIE

**257**. — *HARPOCRAT.* Παῤῥάσιος, p. 241 (Dindorf) : Ἰσοκράτης ἐν τῷ Περὶ ἀντιδόσεως. Ὅτι μὲν ζωγράφος Παῤῥάσιος παντὶ δῆλον· Ἰόβας δὲ ἐν η' Περὶ ζωγράφων διεξέρχεται τὰ περὶ τὸν ἄνδρα, φησὶ δ' αὐτὸν εἶναι υἱὸν καὶ μαθητὴν Εὐήνορος. Ἐφέσιον δὲ τὸ γένος.

Abrégé chez Photios et Suidas, v. Παῤῥάσιος.

**258**. — *STRAB.* XIV, 1, 25 (p. 642) : Ἄνδρες δ' ἀξιόλογοι γεγόνασιν ἐν αὐτῇ τῶν μὲν παλαιῶν..... καὶ Παῤῥάσιος ὁ ζωγράφος καὶ Ἀπελλῆς.

**259**. — *PLIN.* XXXV, 67 : Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit.

**260**. — *PLIN.* XXXV, 71 : Fecundus artifex, sed quo nemo insolentius usus sit gloria artis : namque et cognomina usurpavit habrodiaetum se appellando aliisque versibus principem artis et eam ab se consummatam. 72. super omnia Apollinis se radice ortum, et Herculem qui est Lindi talem a se pictum, qualem saepe in quiete vidisset. Ergo magnis suffragiis superatus a Timanthe Sami in Aiace armorumque iudicio herois nomine se moleste ferre dicebat, quod iterum ab indigno victus esset.

**261**. — *XENOPH. Memorab.*, III, 10, 1 : Εἰσελθὼν μὲν γάρ ποτε πρὸς Παῤῥάσιον τὸν ζωγράφον καὶ διαλεγόμενος αὐτῷ. Ἆρα, ἔφη, ὦ Παῤῥάσιε, ἡ γραφική ἐστιν εἰκασία τῶν ὁρωμένων; τὰ γοῦν κοῖλα καὶ τὰ ὑψηλὰ καὶ τὰ σκοτεινὰ καὶ τὰ φωτεινὰ καὶ τὰ σκληρὰ καὶ τὰ μαλακὰ καὶ τὰ τραχέα καὶ τὰ λεῖα καὶ τὰ νέα καὶ τὰ παλαιὰ σώματα διὰ τῶν χρωμάτων ἀπεικάζοντες ἐκμιμεῖσθε. Ἀληθῆ λέγεις, ἔφη. Καὶ μὴν τά γε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥᾴδιον ἑνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἀμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα, οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι; Ποιοῦμεν γάρ, ἔφη, οὕτως. Τί γάρ; ἔφη, τὸ πιθανώτατόν τε καὶ ἥδιστον καὶ φιλικώτατον καὶ ποθεινότατον καὶ ἐρασμιώτατον ἀπομιμεῖσθε τῆς ψυχῆς ἦθος; ἢ οὐδὲ μιμητὸν ἐστι τοῦτο; Πῶς γὰρ ἄν, ἔφη, μιμητὸν εἴη, ὦ Σώκρατες,

1. Sur Juba, voir **100** n.

2. Le fait que le nom d'Euénor est porté par un sculpteur athénien du vi^e s. ne suffit pas à permettre de supposer, comme on l'a fait, que Parrhasios fût d'origine athénienne.

3. Il faut prendre *habrodiaetus* dans le sens de *délicat*, tout au plus dans celui d'*ami du plaisir*, non dans celui de débauché. Se faire de « la vie délicate » un titre d'honneur, est un trait bien ionien. Sur les épigrammes où se trouvait ce titre de ἁβροδίαιτος, voir **263**.

4. C'est probablement par vanité d'artiste que Parrhasios prétendait descendre

*Parrhasios est cité avec Zeuxis comme le plus grand des peintres connus par Isocrate dans un passage de l'*Antidosis (**206**) *qui nous vaut cette scholie :*

**257**. — Parrhasios est un peintre, tout le monde le sait. Juba, au VIII^e livre de son ouvrage Sur les Peintres [1], donne les détails qui le concernent et dit qu'il était fils et disciple d'Euénor, Ephésien d'origine [2].

*Que son père s'appelait Euénor, qu'il était d'Éphèse et déjà peintre célèbre, c'est ce que l'on sait aussi par Pline* (**91**), *Pausanias* (**288**) *et Athénée* (**263**). *S'il est dit* Atheniensis *par Sénèque le Père* (**272**) *et par Acron* (**295**), *c'est qu'il a dû recevoir le droit de cité à Athènes. L'affirmation de Strabon ne permet pas de douter qu'il soit né à Éphèse :*

**258**. — Comme hommes illustres nés à Éphèse, parmi les anciens... Parrhasios et Apelle.

*On retrouvera cette affirmation chez Tzetzès, à propos de son portrait du Mégabyze d'Éphèse* (**281**). *Pline nous apprend, au milieu d'anecdotes sur son orgueil, qu'il travailla pour les sanctuaires de Lindos et de Samos :*

**259**. — Parrhasios, natif d'Éphèse, fit lui aussi de nombreuses œuvres.

**260**. — C'était un artiste fécond, mais nul ne fit plus insolent étalage de la gloire de son art. Il ne craignit pas de prendre le surnom d'ami du plaisir [3] et, dans d'autres vers, de se dire le prince de la peinture portée par lui à sa perfection. Bien plus, il se prétendait de la race d'Apollon [4] et assurait qu'il avait peint Héraklès à Lindos tel qu'il l'avait souvent vu en songe. Aussi bien, quand à Samos [5], pour son *Ajax au concours pour les armes*, il fut déclaré inférieur à Timanthe par la grande majorité des suffrages, il aimait à répéter qu'il était affligé au nom du héros de ce qu'il eût été une seconde fois vaincu par un indigne.

*Il avait travaillé à Athènes et connu Socrate, avec lequel Xénophon lui prête un entretien :*

**261**. — Entrant un jour dans l'atelier du peintre Parrhasios et s'entretenant avec lui : « Dis-moi, Parrhasios, dit-il, la peinture n'est-elle pas une représentation des objets visibles ? Ainsi les enfoncements et les saillies, le clair et l'obscur, la dureté et la noblesse, la rudesse et le poli, la fraîcheur de l'âge et sa décrépitude, vous les imitez à l'aide de couleurs ? — Tu dis vrai. — Et si vous voulez représenter des formes parfaitement belles, comme il n'est pas facile de trouver un homme qui n'ait aucune imperfection, vous rassemblez plusieurs modèles, vous prenez à chacun ce qu'il a de plus beau, et vous composez ainsi un ensemble d'une beauté

---

du dieu des Muses, et non, comme le veut Klein (II, p. 177), à titre de descendant d'Ion, fils d'Apollon, ce qui était le cas de tous les Ioniens.

5. Peut-être y avait-il un concours de peinture aux *Héraia* de Samos.

ὁ μήτε συμμετρίαν μήτε χρῶμα μήτε ὧν σὺ εἶπας ἄρτι μηδὲν ἔχει, μηδὲ ὅλως ὁρατόν ἐστιν; Ἆρ' οὖν, ἔφη, γίγνεται ἐν ἀνθρώπῳ τότε φιλοφρόνως καὶ τὸ ἐχθρῶς βλέπειν πρός τινας; Ἔμοιγε δοκεῖ, ἔφη. Οὐκοῦν τοῦτό γε μιμητὸν
15 ἐν τοῖς ὄμμασιν; Καὶ μάλα, ἔφη. Ἐπὶ δὲ τοῖς τῶν φίλων ἀγαθοῖς καὶ τοῖς κακοῖς ὁμοίως σοι δοκοῦσιν ἔχειν τὰ πρόσωπα οἵ τε φροντίζοντες καὶ οἱ μή; Μὰ Δί', οὐ δῆτα, ἔφη· ἐπὶ μὲν γὰρ τοῖς ἀγαθοῖς φαιδροί, ἐπὶ δὲ τοῖς κακοῖς σκυθρωποὶ γίγνονται. Οὐκοῦν, ἔφη, καὶ ταῦτα δυνατὸν ἀπεικάζειν; καὶ μάλα, ἔφη. Ἀλλὰ μὴν καὶ τὸ μεγαλοπρεπές τε καὶ ἐλευθέριον καὶ τὸ ταπεινόν τε
20 καὶ ἀνελεύθερον καὶ τὸ σωφρονικόν τε καὶ φρόνιμον καὶ τὸ ὑβριστικόν τε καὶ ἀπειρόκαλον καὶ διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων καὶ ἑστώτων καὶ κινουμένων ἀνθρώπων διαφαίνει. Ἀληθῆ λέγεις, ἔφη. Οὐκοῦν καὶ ταῦτα μιμητά; Καὶ μάλα, ἔφη. Πότερον οὖν, ἔφη, νομίζεις ἥδιον ὁρᾶν τοὺς ἀνθρώπους, δι' ὧν τὰ καλά τε κἀγαθὰ καὶ ἀγαπητὰ ἤθη φαίνεται, ἢ δι' ὧν τὰ αἰσχρά
25 τε καὶ πονηρὰ καὶ μισητά; Πολὺ νή Δί', ἔφη, διαφέρει, ὦ Σώκρατες.

**262.** — *AELIAN. Var. Hist.*, IX, 11 : Παῤῥάσιος ὁ ζωγράφος, ὅτι μὲν πορφυρίδα ἐφόρει, καὶ χρυσοῦν στέφανον περιέκειτο, μαρτυροῦσι καὶ ἄλλοι, καὶ τὰ ἐπιγράμματα δὲ ἐπὶ πολλῶν εἰκόνων αὐτοῦ. Ἠγωνίσατο δέ ποτε ἐν Σάμῳ, συνέτυχε δὲ ἀντιπάλῳ οὐ κατὰ πολὺ ἐνδεεστέρῳ αὐτοῦ, εἶτα ἡττήθη. Τὸ
5 δὲ ἐπίγραμμα ἦν αὐτῷ ὁ Αἴας ὑπὲρ τῶν ὅπλων τῶν Ἀχιλλέως ἀγωνισάμενος πρὸς τὸν Ὀδυσσέα. Ἡττηθεὶς δὲ εὖ μάλα ἀστείως ἀπεκρίνατο πρὸς τὸν συναχθόμενον αὐτῷ τῶν ἑταίρων ὁ Παῤῥάσιος· ἔφη γὰρ αὐτὸς μὲν ὑπὲρ τῆς ἥττης ὀλίγον φροντίζειν, συνάχθεσθαι δὲ τῷ παιδὶ τοῦ Τελαμῶνος, δεύτερον τοῦτο ὑπὲρ τῶν αὐτῶν ἡττηθέντι. Κατεῖχε δὲ καὶ σκίπωνα χρυσᾶς ἕλικας ἔχοντα
10 περιερπούσας, χρυσοῖς τε ἀνασπάστοις ἐπέσφιγγε τοὺς ἀναγωγέας τῶν βλαυτῶν. Φασὶ δὲ αὐτὸν μηδὲ ἄκοντα μηδὲ ἐπιπόνως τὰ ἐν τῇ τέχνῃ χειρουργεῖν, πάνυ δὲ εὐθύμως καὶ ῥᾳδίως· καὶ γὰρ καὶ ᾖδε, καὶ ὑποκινυρόμενος τὸν κάματον τὸν ἐκ τῆς ἐπιστήμης ἐπειρᾶτο ἐπελαφρύνειν. Λέγει δὲ ταῦτα Θεόφραστος.

---

1. Cet entretien, suivi d'un entretien semblable avec le statuaire Kléon et l'armurier Pistias, forme un chapitre des *Mémorables* où Xénophon a voulu montrer avec quelle pénétration Socrate savait analyser les éléments des arts. Peut-être est-ce encore au « luxurieux » Parrhasios qu'il pense quand, au chap. suivant (11) le philosophe va voir la courtisane Théodoté, si belle, « que les peintres allaient la visiter, afin de la prendre pour modèle, et qu'elle ne leur faisait point un mystère de ses charmes..... ; ils vont donc chez Théodoté, et la prenant au moment où elle posait devant un peintre, ils se mettent à la considérer ». Le peintre faisait des études de nu, comme on l'a vu faire par Zeuxis pour son *Hélène*, suivant une anecdote qui peut sembler une illustration du principe qu'énonce ici Socrate. Ces entretiens ne doivent guère être plus récents que 415-10.

2. Cf. **260**. **263** 5. Pour les diverses figurations de ce thème, fort souvent reproduit sur les vases grecs et les sarcophages romains, voir Roscher, art. *Odysseus*, p. 662.

parfaite ? — C'est ainsi que nous faisons. — Mais quoi ! ce qu'il y a de plus attrayant, de plus séduisant, de plus aimable, de plus désirable, de plus adorable, l'expression morale de l'âme, vous ne l'imitez point ? Ou bien est-elle inimitable ? — Mais le moyen, Socrate, de l'imiter ? Elle n'a ni proportion, ni couleur, ni aucune des qualités dont tu viens de parler : en un mot elle n'est pas visible. — Eh ! ne voit-on pas chez l'homme les regards exprimer tantôt l'affection, tantôt la haine ? — Je le crois. — Ne faut-il donc pas rendre ces expressions des yeux ? — Il le faut. — Quand des amis sont heureux ou malheureux, la physionomie est-elle la même chez ceux qui s'y intéressent ou chez les indifférents ? — Non, pardieu ! Dans le bonheur c'est la joie, dans le malheur la tristesse qui est peinte sur les visages. — On peut donc aussi représenter ces sentiments. — Oui, certes. — Il en est de même de la magnanimité comme de la franchise, de l'humilité comme de la bassesse, de la tempérance comme de la raison, de l'insolence comme de la grossièreté ; c'est par la physionomie et par l'attitude des hommes, debout ou en mouvement, que ces sentiments s'extériorisent. — Tu dis vrai. — Il faut donc les imiter. — D'accord. — Et qui crois-tu donc qui agrée le plus à voir, ou les hommes qui manifestent des sentiments beaux, honnêtes, aimables, ou ceux qui n'en font voir que de honteux, pervers et haïssables ? — Pardieu ! Il y a bien de la différence, ô Socrate [1] !

*Les anecdotes relatives à l'orgueil de Parrhasios, à son concours avec Timanthe à Samos et à son* Héraklès *de Lindos, ont été extraites par Elien des biographies de Parrhasios, dues à Théophraste et à Kléarchos de Soloi :*

**262**. – Le peintre Parrhasios portait un vêtement de pourpre et se ceignait la tête d'une couronne d'or. Le fait est attesté, entre autres témoignages, par les inscriptions de beaucoup de ses tableaux. Un jour, à Samos, il rencontra un adversaire qui ne lui était pas très inférieur, et il fut vaincu. Le titre de son tableau était : Ajax disputant à Ulysse les armes d'Achille [2]. Après son échec, Parrhasios fit une réponse bien jolie à un de ses amis qui lui offrait ses condoléances. Il déclara en effet que sa défaite, personnellement, ne le touchait guère, mais qu'il compatissait à la douleur du fils de Télamon, vaincu une seconde fois dans le même concours. Il possédait un bâton entouré de spirales d'or, et il serrait avec des courroies dorées les cordons de ses sandales. Il se livrait à son art, dit-on, non seulement sans effort et sans peine, mais avec le plus grand entrain et la plus grande facilité. Il chantait et tâchait en fredonnant de rendre plus légères les fatigues du métier. Ceci est rapporté par Théophraste [3].

---

3. Fragment 79 de l'éd. de Théophraste par Fr. Wimmer (Leipzig, 1862). Il ne provient pas des *Biographies* en trois livres qu'il avait écrites, mais d'un traité *Sur le bonheur*, d'après le texte suivant.

**263**. — *ATHEN.* XII, p. 543 C : Οὕτω δὲ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις τὰ τῆς τρυφῆς καὶ τῆς πολυτελείας ἠσκεῖτο ὡς καὶ Παῤῥάσιον τὸν ζωγράφον πορφύραν ἀμπέχεσθαι, χρυσοῦν στέφανον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχοντα, ὡς ἱστορεῖ Κλέαρχος ἐν τοῖς Βίοις. Οὗτος γὰρ παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν γραφικὴν τρυφήσας λόγῳ τῆς ἀρετῆς ἀντελαμβάνετο καὶ ἐπέγραφεν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ ἐπιτελουμένοις ἔργοις · ἁβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετήν τε σέβων τάδ' ἔγραψεν. Καί τις ὑπερακλγήσας ἐπὶ τούτῳ παρέγραψεν ῥαβδοδίαιτος ἀνήρ. Ἐπέγραψεν δ' ἐπὶ πολλῶν ἔργων αὐτοῦ καὶ τάδε :

Ἁβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετήν τε σέβων τάδ' ἔγραψεν
Παῤῥάσιος κλεινῆς πατρίδος ἐξ Ἐφέσου ·
οὐδὲ πατρὸς λαθόμην Εὐήνορος, ὃς ῥά μ' ἔφυσε
γνήσιον, Ἑλλήνων πρῶτα φέροντα τέχνης.

Ἠύχησε δ' ἀνεμεσήτως ἐν τούτοις :

Εἰ καὶ ἄπιστα κλύουσι, λέγω τάδε · φημὶ γὰρ ἤδη
τέχνης εὑρῆσθαι τέρματα τῆσδε σαφῆ
χειρὸς ὑφ' ἡμετέρης · ἀνυπέρβλητος δὲ πέπηγεν
οὖρος · ἀμώμητον δ' οὐδὲν ἔγεντο βροτοῖς.

Ἀγωνιζόμενος δέ ποτε πρὸς καταδεέστερον ἐν Σάμῳ τὸν Αἴαντα καὶ ἡττηθείς, συναχθομένων αὐτῷ τῶν φίλων, ἔφη ὡς αὐτὸς μὲν ὀλίγον φροντίζοι. Αἴαντι δὲ συνάχθοιτο δεύτερον ἡττηθέντι. Ἐφόρει δὲ ὑπὸ τρυφῆς πορφυρίδα καὶ στρόφιον λευκὸν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς εἶχεν, σαίπωνί τε ἐστηρίζετο χρυσᾶς ἕλικας ἐμπεπαισμένῳ, χρυσοῖς τε ἀνασπαστοῖς ἐπέσφιγγε τῶν βλαυτῶν τοὺς ἀναγωγέας. Ἀλλ' οὐδὲ τὰ κατὰ τὴν τέχνην ἀηδῶς ἐποιεῖτο, ἀλλὰ ῥᾳδίως, ὡς καὶ ᾄδειν γράφοντα, ὡς ἱστορεῖ Θεόφραστος ἐν τῷ περὶ Εὐδαιμονίας. Τερατευόμενος δὲ ἔλεγεν, ὅτε τὸν ἐν Λίνδῳ Ἡρακλέα ἔγραφεν, ὡς ὄναρ αὐτῷ ἐπιφαινόμενος ὁ θεὸς σχηματίζοι αὐτὸν πρὸς τὴν τῆς γραφῆς ἐπιτηδειότητα · ὅθεν καὶ ἐπέγραψεν τῷ πίνακι :

Οἷος δ' ἐννύχιος φαντάζετο πολλάκι φοιτῶν
Παῤῥασίῳ δι' ὕπνου, τοῖος ὅδ' ἐστὶν ὁρᾶν.

L. 6. ἀρετήν τε. ἀρετὴν δέ Meineke, peut-être préférable. ἔγραψεν cod. ἔγραφα Jahn. L. 11. ἀνέφυσε cod. ῥά μ' ἔφυσε Meineke. L. 20. Αἴαντι κτλ. Texte peu satisfaisant : la pensée est mal exprimée. Les trois épigrammes citées se trouvent dans l'*Anth. Pal. append.* 59-61 (éd. Cougny, III, 20-22).

**264**. — *ATHEN.* XV, p. 687 B : Παῤῥάσιος δὲ ὁ ζωγράφος, καίπερ παρὰ μέλος ὑπὲρ τὴν ἑαυτοῦ τέχνην τρυφήσας καὶ τὸ λεγόμενον ἐλευθέριον ἐκ ῥαβ-

1. C'est, comme il résulte d'Athénée 687 A, du livre III des *Biographies* que ce passage est extrait ainsi que le suivant. Kléarchos de Soloi était un disciple d'Aristote, dont les fr. sont réunis dans les *FHG.*, II, 303-327.

2. Jeu de mots intraduisible entre ἁβρός et ῥάβδος ; ce dernier terme signifie à la fois bâton et baguette de peintre ou pinceau. Cf. plus haut p. 15.

3. Sur le luxe des vêtements à Éphèse, Athen. XII, 525 *d*.

*par Athénée :*

**263**. — Tel était le luxe, telle était la prodigalité d'autrefois qu'on vit le peintre Parrhasios se vêtir de pourpre et porter une couronne d'or, à ce que rapporte Kléarchos dans ses *Biographies* [1]. Vivant dans une luxueuse mollesse, bien au-dessus de son état d'artiste, il s'attachait pourtant en paroles à la vertu, et on pouvait lire sur ses œuvres l'inscription suivante : « Ami du luxe, ami aussi de la vertu, (Parrhasios) a peint ce tableau. » Quelqu'un, choqué de cette déclaration, écrivit tout à côté : « qui vit du pinceau » [2]. Beaucoup de ses œuvres aussi portent ces mots pour épigraphe : « Ami du plaisir et cultivant la vertu aussi, Parrhasios a peint ce tableau, enfant de la brillante Éphèse ; et j'évoque aussi le nom de mon père Euénor, qui m'eut pour fils légitime, moi le premier des Grecs dans mon art. » Narguant l'envie, voici comme il se vantait : « Dût-on ne pas croire ce qu'on entend, je le déclare : le terme suprême de notre art, cette main l'a trouvé ; la borne en est là, qu'on ne peut franchir ; mais chez les mortels rien qui soit à l'abri de la critique. » Battu dans un concours pour un *Ajax*, à Samos, par un peintre qui ne le valait pas, il dit à ses amis qui lui exprimaient leur dépit, qu'il se souciait fort peu de la chose et qu'il plaignait seulement Ajax de sa nouvelle défaite. Il portait, par goût de luxe, un vêtement de pourpre et un bandeau blanc dans les cheveux, s'appuyait sur un bâton tout gravé de spirales d'or, et serrait de courroies d'or les lacets de ses sandales [3]. Il travaillait sans peine et tout aisément, au point de chanter pendant qu'il peignait, à ce que dit Théophraste, dans son traité *Sur le Bonheur*. Travaillant à l'*Héraklès* de Lindos, il faisait intervenir le miracle et racontait que le dieu lui était apparu en songe, pour donner lui-même sa forme à la peinture qui le représentait ; d'où l'épigramme suivante, qu'il inscrivit sur le tableau : « Tel, dans les ténèbres de la nuit, le dieu apparut bien souvent à Parrhasios endormi, tel on peut ici le contempler. »

**264**. — Le peintre Parrhasios, d'un orgueil démesuré pour sa condition d'artiste, pour un homme qui tirait sa vie du pinceau, n'en prétendait pas moins à la vertu : sur tous ses ouvrages, à Lindos [1], il inscrivit ce

---

1. L'*Héraklès* n'était donc pas la seule peinture exécutée par Zeuxis pour Lindos. On peut penser même qu'il avait fait la meilleure partie de la décoration intérieure et il faudrait ainsi faire remonter au plus tard vers 370 l'incendie du temple d'Athéna Lindia que Blinkenberg place un peu après le milieu du IV s. (*Chronique du temple lindien*, 1912, p. 133). La présence d'Héraklès parmi ses peintures s'explique d'autant mieux que le culte d'Héraklès Bouthoinas était localisé à Thermydron, près de Lindos. Pour comprendre l'anecdote, il faut supposer que l'Héraklès était peint d'une façon toute nouvelle ; ce serait pour justifier cette rupture avec le type traditionnel que Parrhasios aurait affirmé que c'est bien sous cet aspect que le dieu lui était apparu : c'était peut-être un Héraklès jeune et imberbe. Voir la description par Philostrate du tableau d'Héraklès Bouthoinas à Lindos).

διων ἐκ τινων ποτηρίων ἐλκυσας, λόγῳ γοῦν ἀντελάβετο τῆς ἀρετῆς. ἐπιγραψάμενος τοῖς ἐν Λίνδῳ πᾶσιν αὐτοῦ ἔργοις·

Ἀβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετήν τε σέβων τάδ' ἔγραψεν
Παῤῥάσιος.

Ὦ κομψός τις, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ὑπεραλγήσας ῥυπαίνοντι τὸ τῆς ἀρετῆς ἀρρὸν καὶ καλόν, ἅτε φορτικῶς μετακαλεσαμένῳ εἰς τρυφὴν τὴν δοθεῖσαν ὑπὸ τῆς τυχῆς χορηγίαν, παρέγραψε τὸ « ῥαβδοδίαιτος ἀνήρ ». Ἀλλ' ὅμως διὰ τὸ τὴν ἀρετὴν φῆσαι τιμᾶν ἀνεκτέον. Ταῦτα μὲν ὁ Κλέαρχος.

1. Ἐκ τινων ποτηρίων. Glose Kaibel.

**265.** *EUSTATH. Ad Od.*, 1698, 61 : Παῤῥάσιος ὁ Ἐρέσιος ζωγράφος ἐκ τῆς εἰρημένης κατὰ τὸν Αἴαντα περιπετείας ἐπὶ τῇ ἀποτυχίᾳ τῶν Ἀχιλλείων ὁπλων ἔννοιαν ἀστείαν ἐπορίσατο τοιαυτην. Ἀγωνιζόμενος γάρ ποτε τὸν Αἴαντα ἐν Σάμῳ φασὶ πρὸς ἀντίτεχνον καταδεέστερον καὶ ἡττηθεὶς, συναχθομένων αὐτῷ των φίλων, ἔφη, ὡς αὐτὸς μὲν ὀλίγον φροντίζει, Αἴαντι δὲ συνάχθεται δεύτερον ἡττηθέντι.

ŒUVRES

**1. — Le duel pour les armes d'Achille, à Samos, cf. 260, 263, 265.**
**2. — Héraklès, à Lindos, cf. 263.**
**3. — Méléagre, Héraklès, Persée, à Rhodes.**

**266.** — *PLIN.* XXXV, 69 : Idem pinxit, et in una tabula quae est Rhodi Meleagrum, Herculem, Persea; haec ibi ter fulmine ambusta neque oblitterata hoc ipso miraculum auget.

**4-5. — Enée et les Dioscures. — Achille guérissant Téléphos devant Agamemnon et Ulysse.**

**267.** — *PLIN.* XXXV, 71 : Laudantur et Aeneas Castorque ac Pollux in eadem tabula, item Telephus, Achilles, Agamemnon, Ulixes.

1. Suivant E. Sellers, dans son éd. de Pline, ce détail montre que Pline puise ce trait chez Mucianus. Ce consul, contemporain de Pline, avait le goût des miracles et prodiges ; Pline lui doit au moins sept des renseignements qu'il donne sur Rhodes. On sait que Rhodes ne fut fondée qu'en 407 et on a vu que, si l'on veut placer cette peinture à la même date que celles de Lindos, il faut descendre vers 370. Quant au sujet, on peut admettre, avec Klein (II, p. 178), que le tableau était disposé comme un triptyque et que chaque panneau avait été tour à tour frappé par la foudre, mais il n'y a aucune raison de supposer que chacun des héros fût groupé avec l'amante que lui donne la fable : Atalante avec Méléagre, Andromède avec Persée, Hésione avec Héraklès. Parrhasios se serait complu à opposer les chairs blanches des héroïnes aux chairs bronzées des héros, comme on le voit dans l'Hercule et l'Arcadie de Pompéï, Mau, fig. 296, le Samson et Dalila de Malte. Becker, *Malta sotterranea*, p. 90. On a parlé sans plus de vraisemblance d'une sorte de « santa conversazione » dont l'Hadès serait

qui suit : « Ami du plaisir et cultivant la vertu aussi. Parrhasios a peint ce tableau. » Un plaisant, supportant mal, à ce qu'il me semble, que le peintre fît ainsi outrage à la délicatesse et à la beauté de la vertu en appliquant à un luxe grossier les ressources que lui procurait son art, écrivit tout à côté « homme qui vit du pinceau ». Et cependant, il faut tenir compte de ce qu'il disait lui-même rendre hommage à la vertu. Tels sont les dires de Kléarchos.

*et par Eustathe :*

**265**. — Le peintre Parrhasios d'Éphèse, à l'occasion de l'aventure dont nous venons de parler, l'échec subi par Ajax quand il s'agit de décerner les armes d'Achille, trouva une répartie ingénieuse. A Samos, dit-on, il avait représenté Ajax, en concurrence avec un artiste inférieur à lui, qui cependant l'emporta ; ses amis lui apportant leurs condoléances : « Je m'en soucie peu, dit-il, pour mon compte; mais je suis navré pour Ajax, qui vient de subir une seconde défaite. »

*En dehors de son* Ajax *de Samos* **1**, *de son* Héraklès *de Lindos* **2**, *on connaît le sujet de vingt-deux autres œuvres de Parrhasios. On les énumère ici d'après un classement rationnel. D'abord les groupes de trois ou de quatre héros :*

**266**. — Il peignit en un seul tableau, qui est conservé à Rhodes, Méleagre, Héraklès, Persée. Le feu a été trois fois mis à ce tableau par la foudre, et cela, par un plus grand miracle, sans qu'il fût détérioré[1].

**267**. — On loue aussi son groupe d'Enée, de Castor et de Pollux sur le même tableau, de même son groupe de Téléphos, Achille, Agamemnon, Ulysse[2].

---

le théâtre. Mais qu'y ferait Héraklès? (cf. A. Reinach, *Rev. de Phil.*, 1914). Le rôle joué par Héraklès et par Persée dans la mythologie de Rhodes et de ses possessions lyciennes est bien connu : une légende disparue a pu y associer Méléagre ou le donner comme ancêtre d'une grande famille rhodienne. Peut-être ces peintures se trouvaient-elles à Lindos ou au temple de Dionysos dont Lucien vante encore les tableaux, *Amores*, 8 :

Ἐγὼ δ' ... ἀπαντιάζω τοῦ Διονύσου κατὰ σχολὴν ἐδαλόμην ὑπεροῦσιν ἀπολαύσεσι ἐμπιπλαμενος... Ἐκπεριῶν δὲ τὰς ἐν τῷ Διονύσῳ στοὰς ἑκάστην γραφὴν κατωπτευον ἅμα τῷ τερποντι τῆς ὄψεως ἡρωϊκοὺς μύθους ἀνανεουμενος. εὐθὺ γὰρ μοι δυο ἢ καὶ τρεις προσεδρευσαν ὀλίγου διαφόροι πᾶσαν ἱστορίαν ἀριγνουμενοι· τα δὲ πολλα καὶ αὐτος ἑκαστα προὐλαμβανον.

Pour moi, en face du temple de Dionysos (à Rhodes), je me promenais à loisir en goûtant un plaisir extrême. Je fis le tour des portiques, admirant en détail des peintures qui me charmaient les regards, tout en me rappelant les mythes héroïques. Deux ou trois Rhodiens en effet s'étaient jetés sur moi pour m'expliquer les sujets sans trop de discordances ; j'en avais du reste moi-même deviné la majeure partie.

2. On ne sait comment Énée avait été groupé avec les frères d'Hélène : il faut donc sans doute corriger *Aeneas* ou *Helena* et penser au tableau d'Ambracie. Grâce à deux passages de Pline, on peut entrevoir la scène que représentait l'autre groupe. A propos du pouvoir thérapeutique de la rouille : *aeruginem... pingitur Achilles a cuspide decutiens gladio in culnus Telephi* XXV, 12 et *prodidit Tele-*

### 6. — Hermès.

**268.** *THEMIST. Orat.*, II, p. 29 c : Φασὶ τὸν Παῤῥάσιον, ὅτι γράφειν τὸν Ἑρμῆν ἐγχειρήσας τὴν ἑαυτοῦ μορφὴν τῷ πίνακι ἐγκατέθετο, καὶ ἐξαπατᾷ τοὺς ἀνθρώπους τὸ ἐπίγραμμα τῆς εἰκόνος. Οἴονται γὰρ ὅτι Παῤῥάσιος ἑαυτὸν ἐτίμησε καὶ ἐκόδηνε τῷ ἀναθήματι, πόῤῥω ὄντες τῆς ζωγραφίας· ὃς ἵνα φύγῃ ἀπειροκαλίαν τε καὶ φιλαυτίαν, ἀλλοτρίῳ ὀνόματι εἰς τὴν γραφὴν κατεχρήσατο.

### 7. — Ulysse simulant la folie.

**269.** *PLUT. De aud. poet.*, 3 : Γράφουσι δὲ καὶ πράξεις ἀτόπους ἔνιοι, καθάπερ καὶ Παῤῥάσιος τὴν Ὀδυσσέως προσποίητον μανίαν, κτλ.

### 8. — Philoctète blessé.

**270.** *Anth. Pal.*, XVI, 111. Γλαύκου : Εἰς εἰκόνα Φιλοκτήτου.

Καὶ τὸν ἀπὸ Τραχῖνος ἰδὼν πολυώδυνον ἥρω
τόνδε Φιλοκτήτην ἔγραφε Παῤῥάσιος·
εν τε γὰρ ὀφθαλμοῖς ἐσκληκόσι κωφὸν ὑποικεῖ
δάκρυ, καὶ ὁ τρύχων ἐντὸς ἔνεστι πόνος.
Ζωογράφων, ὦ λῷστε, σὺ μὲν σοφός, ἀλλ' ἀναπαυσαι
ἄνδρα πόνων ἤδη τὸν πολύμοχθον ἔδει.

---

*plum sanasse Achilles, sive id aerea sive ferrea cuspide fecit ; ita certe depingitur ex ea decutiens gladio* XXXIV, 132). Donc, un tableau célèbre devait montrer Achille faisant tomber un peu de rouille de la pointe de sa lance avec le tranchant du glaive sur la blessure qu'il a faite à Téléphos, blessure dont l'oracle avait prédit « seul qui l'a faite peut la guérir ». L'opération devait avoir lieu en présence d'Agamemnon et d'Ulysse. Suivant C. Robert (*Bild und Lied*, p. 35), la peinture serait inspirée du *Téléphos* perdu d'Euripide ; suivant Vogel (*Scaenen Euripid. Trag. in. gr. Vasengem.*, p. 18) de celui d'Eschyle. Cf. C. Pilling, *Quomodo Telephi fabulam artifices tractaverint* 1886) et L. Pollak, *Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons* 1900), avec l'urne de Volterra S. Reinach, *Rép. Reliefs*, III, p. 467). Ce n'est sans doute pas sans intention qu'on a placé dans l'*Anthologie*, à côté de **270**, une épigramme sur *Téléphos blessé*.

1. Il n'est pas besoin d'insister sur la sottise de cette explication. Mais on peut se demander si ce n'est pas à l'*Hermès* de Parrhasios, figuré par le peintre jeune comme lui-même, qu'est due l'apparition, dans le dernier quart du v^e s., d'un nouveau type d'Hermès sur les vases peints : d'homme barbu à manteau et à bonnet pointu, il devient jeune homme en simple chiton ; il porte un pétase, ailé ainsi que ses talonnières ; il a le caducée à la main. Peut-être faut-il voir le souvenir d'un tableau dérivé de l'*Hermès* de Parrhasios dans ces vers de Stace, *Theb.* I, 303-9

Summa pedum propere plantaribus illigat alis,
Obnubitque comas et temperat astra galero.
Tum dextrae virgam inserui quâ pellere dulces
Aut suadere iterum somnos, qua nigra subire
Tartara et exsangues animare adsueverat umbras
Desiluit

*Il peignit aussi, isolés, des dieux comme Hermès, témoin ce texte de Thémistios*

**268**. — On dit de Parrhasios qu'ayant entrepris de peindre la figure d'Hermès, il fixa sur le tableau ses propres traits, en sorte que le titre du portrait induit le public en erreur. On s'imagine en effet que Parrhasios a voulu s'honorer lui-même et se glorifier par cette offrande, et on reste ainsi bien loin de la sage pensée du peintre. C'est afin d'éviter le manque de goût et la vanité égoïste qu'il s'est servi pour cette peinture d'un nom étranger [1].

*des héros comme Ulysse, tableau que mentionne Plutarque :*

**269**. — Certains peintres représentent des actions extraordinaires..... par exemple Parrhasios la folie simulée d'Ulysse [2].

*comme Philoctète, tableau que célèbrent deux épigrammes, l'une de Glaukos :*

**270**. — Il faut que Parrhasios ait vu aussi le héros de Trachis, riche en douleurs, pour peindre ce Philoctète. Au fond de ses yeux desséchés habite une larme muette, et il est possédé du mal qui le consume. O très cher, tu es maître dans l'art de peindre la vie ; mais il était bien temps de laisser cet infortuné se reposer de ses maux [3].

---

« Le petit-fils d'Atlas se hâte de fixer des ailes talonnières à l'extrémité supérieure de ses pieds ; un chapeau enveloppe sa chevelure et tempère l'éclat de l'astre. Il prend dans sa main droite la verge avec laquelle il a coutume de chasser ou de rappeler le doux sommeil et de descendre au noir Tartare pour ranimer les ombres sans vie. Il s'élance. »

2. Blümner (*Arch. Studien zu Lukian*, p. 66) et Klein (II, p. 180) veulent attribuer à Parrhasios l'*Ulysse simulant la folie* que Pline nomme parmi les œuvres d'Euphranor (**357**) aussitôt après l'anecdote sur les *Thésée* des deux artistes, et cela surtout parce que ce tableau se serait trouvé à Éphèse. Mais il est possible que les deux peintres aient concouru dans cette ville pour l'*Ulysse* comme à Athènes pour le *Thésée*. On connaît une troisième peinture sur ce sujet (cf. p. 42, n. 1).

3. La peinture antique paraît avoir connu deux types de *Philoctète à Lemnos*. Dans l'un, le héros est assis, pensif et douloureux, au pied d'un arbre, vêtu d'une courte tunique, la cheville gauche bandée (cf. un vase attique du IVe s., reproduit dans Roscher, art. *Philoktetes*, p. 2334) ; dans l'autre, il est debout, nu, la barbe et les cheveux hirsutes, s'appuyant péniblement de la droite sur un long bâton, le pied droit enveloppé de bandes. Les épigrammes paraissent mieux convenir à une figure de ce type, représenté par une peinture de Pompéi (*loc. cit.*, p. 2332). On doit peut-être faire dériver le type assis, qui se rencontre dès le début du Ve s. dans la peinture de vases, du *Philoctète* d'Aglaophon (**97**), le type debout de celui de Parrhasios. En ce cas, on pourrait voir un lointain écho de la peinture de Parrhasios dans la description de Philostrate le Jeune (*Im.*, 16) :

Ὁ μὲν ἐπὶ τῷ στρατηγεῖν ἔτι καὶ τοὺς ἐκ Μελιβοίας ἐπὶ Τροίαν ἄγων τιμωρούς Μ[illegible] Φρυγὸς Φιλοκτήτης ὁ τοῦ Ποίαντος γενναῖος που καὶ ἀναφέρων ἐς τὴν ὑφ' Ἡρακλ[illegible] Ὁ δὲ νῦν ἐνταῦθα ξυμπεπτωκότι διὰ τὴν νόσον τῷ προσώπῳ ξυννεφῆ ὀφρύν ἐπὶ [illegible] κων κάτω που καὶ ἐν βάθει ὄντας καὶ ἀμενηνὸν ὁρῶντας, κομήν τε λυθρῶ[illegible]

**271**. *Anth. Pal.*, XVI, 113 : Ἰουλιανοῦ Αἰγυπτίου :

Οἶδα. Φιλοκτήτην ὁρῶν, ὅτι πᾶσι φαείνει
ἄλγος ἐὸν καὶ τοῖς τηλόθι δερκομένοις.
Ἀγρια μὲν κομόωσαν ἔχει τρίχα · δευρ' ἴδε κόρσης
χαίτην τριχαλέοις χρώμασιν αὐσταλέην ·
δέρμα κατεσκληκὸς δὲ φέρει καὶ ῥικνὸν ἰδέσθαι,
καὶ ταχα καρφαλέον χερσὶν ἐραπτομέναις ·
δάκρυα δὲ ξηροῖσιν ὑπὸ βλεφάροισι παγέντα
ἱσταται, ἀγρυπνου σῆμα δυηπαθίης.

## 9. — Le supplice de Prométhée.

**272**. *SEN. PATER. Controv.*, X, v, 34 : Parrhasius, pictor Atheniensis, cum Philippus captivos Olynthios venderet, emit unum ex iis senem : perduxit Athenas : torsit et ad exemplar eius pinxit Promethea. Olynthius in tormentis perit. Ille tabulam in templo Minervae posuit. Accusatur rei publicae laesae.

## 10. — Thésée.

**273**. *PLIN.* XXXV, 69 : Idem pinxit et Thesea qui Romae in Capitolio fuit.

**274**. — *PLIN.* XXXV, 129 : Theseus in quo dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne.

**275**. *PLUT. De gloria Athen.*, 2 : Εὐφράνωρ τὸν Θησέα τὸν ἑαυτοῦ τῷ Παῤῥασίου παρέβαλε λέγων, τὸν μὲν ἐκείνου ῥόδα βεβρωκέναι, τὸν δὲ ἑαυτοῦ κρέα βοεια · τῷ γὰρ ὄντι γλαφυρῶς ὁ Παῤῥασίου γέγραπται, καὶ πεποίηται, καὶ τι προσέοικε. τὸν δὲ Εὐφράνορος ἰδών τις εἶπεν οὐκ ἀφυῶς ·

δῆμον Ἐρεχθῆος μεγαλήτορος ὄν ποτ' Ἀθήνη
θρεψε Διὸς θυγάτηρ.

**276**. *PLUT. Thes.*, 4 : Παῤῥασίου εἰκόνων Θησεως γραφέα...

---

νεκνὸς καὶ τὴν γυναῖκα ὑπανεστηκώς καὶ φρίττων καὶ βάκια αὐτός τε ἀμπισχόμενος καὶ τὸν ταρσὸν καλύπτων... Οἱ μὲν ἐπὶ Τροίαν οἱ Ἀχαιοὶ στέλλονται, ὁ δὲ ἐν Λήμνῳ ταύτῃ κεῖται, νοσῶν φησι Σοφοκλῆς καταστάζων ἐῶ τὸν πόδα..... Soph. *Phil.*, 7. — Le ms. est interrompu.

L'homme qui est encore à la tête de son armée et qui emmène à Troie les guerriers de Méliboia pour venger Ménélas de l'injure du Phrygien, c'est Philoctète, fils de Poian, brave héros et qui se montre bien le disciple d'Héraklès... Le voilà maintenant, le visage abattu par la maladie, le sourcil abaissé tristement sur les yeux caves et épuisés ; on voit sa chevelure souillée et négligée, sa barbe hérissée et hirsute ; des haillons lui servent de vêtement, et enveloppent son talon... Les Grecs cependant cinglent vers Troie, tandis qu'il gît ici à Lemnos, le pied dégouttant, comme dit Sophocle, du poison qui le ronge...

1. Une 2e épigramme sur le même sujet, 112 : anonyme, est moins explicite.

*l'autre de Julien d'Égypte* [1] :

**271**. — En voyant Philoctète, je suis sûr que pour tous sa souffrance est manifeste, même pour ceux qui regardent de loin. Il a le port hirsute comme celui d'une bête fauve ; vois ici, sur sa tête, ses cheveux hérissés, brûlés et desséchés par le soleil. La peau a l'apparence dure et ridée ; et je pense qu'au toucher elle serait sèche. Sous ses paupières arides, des larmes se sont figées, témoignage d'un tourment qui ne connaît pas le sommeil.

*Il peignit encore Prométhée, d'après une anecdote rapportée par Sénèque le Rhéteur :*

**272**. — Comme Philippe vendait les prisonniers faits à Olynthe, le peintre athénien Parrhasios acheta parmi eux un vieillard et l'emmena à Athènes : il le fit mettre à la torture et le prit comme modèle pour peindre un Prométhée. L'Olynthien périt dans les tortures. Parrhasios plaça son tableau dans le temple d'Athéna. On l'accuse de lèse-nation [2].

*et un Thésée qu'on comparait à celui d'Euphranor :*

**273**. — Le même peignit aussi un Thésée qui se trouvait à Rome au Capitole.

**274**. — Le Thésée d'Euphranor dont celui-ci disait qu'il avait été nourri de viande tandis que celui de Parrhasios l'avait été de roses.

**275**. — Euphranor compara son Thésée à celui de Parrhasios, disant que celui-là s'était nourri de roses, et le sien de viande de bœuf ; en effet, celui de Parrhasios est peint et représenté avec délicatesse, et n'est pas sans ressemblance (?) tandis qu'en voyant celui d'Euphranor quelqu'un a dit assez spirituellement : « C'est le peuple du magnanime Erechthée, que nourrit jadis Athéné, fille de Zeus » (*Il.*, II, 547).

**276**. — Les Athéniens estiment les images de Thésée par Parrhasios le peintre (et Silanion le sculpteur) [3].

---

2. Lang, dès 1818, a montré l'invraisemblance de cette anecdote qui obligerait à faire vivre Parrhasios encore 52 ans après la mort de Socrate. Tout ce qu'il doit y avoir de vrai, c'est que Parrhasios avait fait pour Athènes un Prométhée supplicié d'un réalisme saisissant ; une anecdote aura été inventée par les *ciceroni* pour expliquer l'impression qu'il causait. Sénèque l'a arrangée en sujet de déclamation juridique. Ménandre parle dans un fr. de ceux qui *peignent Prométhée cloué* προσπεπαττάλευομένον γράφουσι τὸν Προμηθέα (fr. 535, Kock). Quant à une peinture placée au Parthénon, on n'en connaît qu'un autre cas également douteux, celui du portrait du périégète Héliodoros (Paus. I, 37, 1).

3. Il résulte de la confrontation de ces textes que le *Thésée* de Parrhasios devait se trouver à Athènes, peut-être à la *Stoa* de Zeus *Eleuthérios*, en face de celui d'Euphranor (cf. **351**). Il a dû en être enlevé par Sylla en 86, pour périr au Capitole dans l'incendie de 70 av. — Sur Thésée dans la peinture de vases, cf. Heydemann, *Analecta Thesea* (1888).

### 11. — Le Peuple Athénien.

**277.** *PLIN.* XXXV, 69 : Pinxit Parrhasius demon Atheniensium argumento quoque ingenioso : ostendebat namque varium : iracundum, iniustum, inconstantem, eundem exorabilem, clementem, misericordem, gloriosum, excelsum, humilem, ferocem fugacemque et omnia pariter.

### 12. — Philiskos (?) entre Dionysos et la Vertu.

**278.** *PLIN.* XXXV, 70 : Pinxit et Philiscum et Liberum patrem adstante Virtute.

### 13. Archigalle.

**279.** *PLIN.* XXXV, 70 : Pinxit et Archigallum, quam picturam amavit Tiberius princeps atque, ut auctor est Deculo, H. S. [LX] aestimatam cubiculo suo inclusi.

### 14. — Prêtre assisté d'un jeune appariteur.

**280.** — *PLIN.* XXXV, 78 : Pinxit item sacerdotem adstante puero cum acerra et corona.

---

1. Le Thésée d'Euphranor était groupé avec un *Démos* et une *Démocratie*. On peut supposer que celui de Parrhasios fut fait en concours avec lui. En tout cas un pareil tableau doit être ou antérieur à la révolution oligarchique de 411 ou postérieur au rétablissement de la démocratie en 403. Une autre peinture du *Démos* était l'œuvre d'Aristolaos ; sur les monuments où le *Démos* est représenté, cf. l'art. *Demos* de Kirchner dans la *Real-Encyclopædie*. Les épithètes de Pline doivent être traduites d'une épigramme grecque ; c'est un jeu de rhéteur ; on ne saurait supposer avec Quatremère de Quincy que Parrhasios eût peint le Peuple avec douze têtes, une répondant à chacune des épithètes. Il faut plutôt penser à une succession de personnages : ainsi, sur un relief de Rome, le peuple romain est représenté sous trois aspects : enfant, jeune homme, homme mûr (S. Reinach, *Rép. Reliefs*, I, p. 375).

2. Un Philiskos, auteur comique, est cité par Suidas avec sept pièces dont quatre sont des « Naissances » de dieux. On en a quatre menus fragments qu'on place à la Comédie Moyenne (*Com. gr. fr.*, Meineke, 793 ; Kock, II, p. 443). Mais, pour avoir été commémoré ainsi entre le dieu de la Comédie et la Vertu, Philiskos paraît avoir eu bien mince bagage littéraire, sans compter que l'époque de la Comédie Moyenne (env. 380-310) est bien basse pour Parrhasios. A plus forte raison ne s'aurait-il s'agir de Philiskos de Corcyre, poète tragique qui fut grand prêtre de Dionysos à Alexandrie au début du règne de Ptolémée Philadelphe et que peignit Protogène (cf. p. 367). Au lieu de supposer une confusion peu vraisemblable entre Protogène et Parrhasios, on peut se demander s'il ne faudrait pas corriger *Philiscum* en *Phrynichum*. Phrynichos, le rival et parfois le vainqueur d'Aristophane, serait mieux à sa place en ce tableau. En tout cas, il doit avoir été exposé

*des personnifications allégoriques comme le Peuple Athénien :*

**277**. — Parrhasios peignit le *Démos* d'Athènes par une personnification bien ingénieuse. Il le montrait, en effet, changeant, colère, injuste, inconstant et, en même temps, facile à fléchir, clément, miséricordieux, glorieux, hautain, humble, hardi et lâche, en un mot, tout à la fois[1].

*la Vertu debout auprès de Dionysos et de Philiskos ? :*

**278**. — (Parrhasios) peignit aussi Philiskos et Dionysos en présence de la Vertu[2].

*Avec le précédent tableau on passe aux portraits de Parrhasios, série où rentrent son* Archigalle :

**279**. — Il peignit aussi un Archigalle, peinture qu'aima l'empereur Tibère et que, selon le témoignage de Deculo, tout estimée qu'elle était à six millions de sesterces, il plaça dans sa chambre à coucher[3].

*son* Prêtre avec jeune appariteur :

**280**. — Il peignit encore un prêtre aux côtés duquel est debout un jeune garcon portant l'encensoir et la couronne[4].

---

à Athènes, ce qui rend peu vraisemblable qu'il faille lui rapporter la notice de Suidas relative à une peinture représentant Dionysos que le lexicographe cite comme étant de Parrhasios et comme ayant été peinte pour un concours à Corinthe (il le cite pour expliquer le proverbe οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον). Le tableau est plutôt le célèbre Dionysos de Corinthe, œuvre d'Aristide. Quoi qu'il en soit, cette représentation allégorique d'un poète comique par Parrhasios est intéressante à rapprocher du célèbre relief de Ménandre jouant avec un masque comique en présence de Glycère (cf. A. Hekler, *Portraits antiques*, pl. 108) ; l'emploi que fait Pline de Liber Pater pour désigner le dieu de la comédie semble indiquer qu'il puise son renseignement à une source romaine et que, peut-être, le tableau était de ceux rapportés par Sylla à Rome. Cf. A. Reinach, *Rev. de philol.*, 1914.

3. On pourrait songer à identifier ce tableau avec celui du Mégabyze, mais, d'abord, ce tableau paraît être resté à Ephèse (**281**), et, surtout, ce qu'on sait des mœurs de Tibère porte à croire que la peinture qu'il affectionnait devait être de celles qu'on rangeait parmi les *libidines*. L'Archigalle sera donc plutôt un jeune prêtre de Cybèle que la perte de la virilité a efféminé. Il pouvait faire un pendant piquant à l'*Apoxyomène* qu'on sait que Tibère eut aussi dans sa chambre à coucher (Plin. XXXIV, 19, 13). Deculo n'est connu que par ce passage ; ce devait être un historien de Tibère, source de cette série d'anecdotes, et le prix indiqué, qui équivaut à 1.500.000 francs environ, doit être celui auquel l'œuvre était estimée en un testament pareil à celui du collectionneur qui laissa à l'empereur l'*Atalanta* (**287**). C'est à Éphèse que Parhasios a pu avoir des Galles pour modèles.

4. Voir le « prêtre en prière » d'Apollodôros, n° **193**.

### 15. — Le Mégabyze d'Éphèse.

**281.** *TZETZ. Chil.*, VIII, 398-404 :

Καὶ οὗτος ὁ Παῤῥάσιος ζωγράφος ἐξ Ἐφέσου
πολλὰς καὶ ἄλλας γράψας μὲν ἐντέχνως ζωγραφίας,
αὐτόν τε τὸν Μεγάβυζον ἐν τόποις τοῖς Ἐφέσου,
ὅνπερ ἰδὼν Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας ὁ Φιλίππου,
καὶ Ζεύξιδος Μενέλαον ὃν ἔρηγ χοηφόρον,
Τιμάνθους Παλαμήδη τε κτεινόμενον εἰκόνι·
« Σοῦ, ἐχύθη ψυχήν, πουλὺς δέ μιν ἔσχ' ὀρυμαγδός. »

### 16. — Navarque

**282.** — *PLIN.* XXXV, 69 : (Idem pinxit) et navarchum thoracatum.

### 17-8. — Les deux hoplitodromes.

**283.** — *PLIN.* XXXV, 71 : Sunt et duae picturae eius nobillissimae, hoplites in certamine ita decurrens, ut sudare videatur, alter arma deponens, ut anhelare sentiatur.

### 19. — Deux jeunes garçons.

**284.** — *PLIN.* XXXV, 70 : Pinxit (et pueros duos in quibus spectatur securitas et aetatis simplicitas.

### 20. — Nourrice thrace.

**285.** — *PLIN.* XXXV, 70 : Pinxit et Thressam nutricem infantemque in manibus eius.

---

1. Dans les trois vers suivants, Tzetzès indique lui-même comme source de son anecdote les *Éphémérides* d'Aischrion de Mitylène, œuvre qui n'est citée que par Ptolémée Chennos à qui remonte la tradition (relevée par Suidas) qu'Aischrion avait été éromène d'Aristote et compagnon d'Alexandre. Il est possible que l'œuvre ainsi désignée soit la même que l'*Ephésis*, peut-être en choliambes, que d'autres sources attribuent à Aischrion. L'exclamation prêtée à Alexandre contient, en effet, deux formes homériques (πουλὺς et ὀρυμαγδός). Sur le Mégabyze, voir n° **210** ; sur Ménélas, n° **233** ; sur le Palamède, n° **310**. — C'est au *Mégabyze* de Parrhasios ou à celui d'Apelle que Quintilien doit penser quand il montre les *statuarum artifices pictoresque clarissimi* préférant le corps mâle d'un Doryphore aux Bagoas et aux Mégabyze (*Bagoam Megabyzum aliquem*, Quint. V, 12, 21. Le texte sera reproduit à POLYCLÈTE). C'est dans l'été de 334 qu'Alexandre se trouva à Éphèse et fréquenta l'atelier d'Apelle (**403**). Le Mégabyze n'avait pas dû être fait pour l'*Artémision*, car Parrhasios n'a pu survivre à son incendie (356).

2. Si la cuirasse de cet amiral était mentionnée comme le trait principal du tableau, on peut supposer qu'elle le doit à sa décoration. Le tableau serait donc le plus ancien exemple de ces figures de chefs militaires avec des cuirasses historiées que la sculpture impériale a reçues en héritage de l'époque hellénistique.

*son* Mégabyze :

**281**. — Lui aussi, Parrhasios, le peintre d'Éphèse, lui qui peignit tant de tableaux, chefs-d'œuvre de la peinture, fit encore, à Éphèse même, le Mégabyze. C'est en le voyant, en même temps que le Ménélas dit *choéphore* de Zeuxis et la mort de Palamède de Timanthe, qu'Alexandre le Grand, le fils de Philippe (s'écria) :

« Il a rendu l'âme, quel bruit retentissant l'occupe » [1].

*son* Navarque :

**282**. — Il peignit aussi un navarque cuirassé [2].

*Il faut sans doute voir des sujets de genre dans ses* deux hoplitodromes :

**283**. — Il y a encore deux peintures de lui très célèbres, deux hoplites, l'un qui se précipite au combat avec tant de violence qu'il paraît tout en sueur, l'autre, déposant les armes, dont il semble qu'on entende le souffle haletant [3].

*et ses* deux jeunes garçons :

**284**. — Il peignit aussi deux jeunes garçons dont les traits expriment la confiance en soi et la naïveté de leur âge [4].

*et sa* nourrice thrace :

**285**. — Il peignit aussi une nourrice thrace avec un enfant dans les mains [5].

---

Sur la mosaïque de Pompéi, Alexandre porte une cuirasse ornée du *gorgoneion* et d'autres décorations.

3. On s'accorde à croire que les deux hoplites étaient figurés en pendant et que c'est d'épigrammes en leur honneur que dérive ce que Pline dit de l'impression qu'ils donnaient au spectateur. Mais on se demande s'il s'agit d'hoplitodromes, coureurs qui concouraient en armure complète, l'un pendant la course, l'autre après, ou d'hoplites dont l'un serait représenté chargeant au pas de course, l'autre après la bataille. Dans la première interprétation, *certamen* serait pris au sens de *concours*, dans la deuxième au sens de *combat*.

4. L'*Anthologie* offre toute une série d'épigrammes qui se rapportent à des jeux d'enfants. En voici une d'Anyté, dont Benndorf (*op. cit.* p. 39) pense qu'elle devait viser une peinture célèbre (*A. P.* VI, 332) :

Ἡνία δή τοι παῖδες ἐνί, τράγε, φοινικόεντα
θέντες καὶ λασίου φυμὰ περὶ στόματι,
Ἵππια παιδεύουσι θεοῦ περὶ ναὸν ἄεθλα,
ὄφρ' αὐτοὺς ἐφορᾷ νήπια τερπομένους.

« Des enfants t'ont mis des rênes de pourpre, ô bouc, et, autour de ta bouche velue, une têtière ; et ils célèbrent à l'envi des jeux hippiques autour du temple du dieu, pour qu'il observe leurs divertissements puérils. »

5. On sait que les Grecs prenaient de préférence les femmes thraces comme nourrices. Une épigramme nous a précisément conservé le souvenir d'une peinture

## 21. — Méléagre et Atalante.

**286.** — *PLIN.* XXXV, 72 : Pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens.

**287.** — *SUETON. Tib.*, 44, 2 : Parrhasi... tabulam, in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur, legatam sibi sub condicione, ut si argumento offenderetur decies pro ea sestertium acciperet, non modo praetulit, sed et in cubiculo dedicavit.

## 22. — Cartons pour des ciselures de Mys.

**288.** — *PAUS.* I, 28, 2 : Χωρὶς δὲ ἃ ὅσα κατέλεξα, δύο μὲν Ἀθηναίοις εἰσὶ δεκάται πολεμήσασιν, ἄγαλμα Ἀθηνᾶς χαλκοῦν ἀπὸ Μήδων τῶν ἐς Μαραθῶνα ἀποβάντων, τέχνη Φειδίου — καί οἱ τὴν ἐπὶ τῇ ἀσπίδος <μάχην> Λαπιθῶν πρὸς Κενταύρους καὶ ὅσα ἄλλα ἐστὶν ἐπειργασμένα λέγουσι τορεῦσαι Μύν, τῷ δὲ Μυὶ ταῦτά τε καὶ τὰ λοιπὰ τῶν ἔργων Παῤῥάσιον καταγράψαι τὸν Εὐήνορος.

---

du type de celle de Parrhasios placée sur la tombe d'un jeune enfant (*A. P.* VII, 663) :

Ὁ μακὸς τόδ' ἔτευξε τὰ Θρείσσα,
Μήδειος τὸ μνᾶμ' ἐπὶ τᾷ ὁδῷ, κἠπέγραψε Κλειτας.
Ἐξεῖ τὰν χάριν ἁ γυνὰ ἀντ' ἐκείνων
ὧν τον κῶρον ἔθρεψ· ἔτυμ' ὧν ἔτι χρήσιμα τελευτᾷ.

« Médios, son petiot, a fait faire pour la Thrace ce monument sur le bord de la route et Kleitas en a fait la peinture. Ainsi elle aura la grâce cette femme en récompense de tout ce dont elle a nourri le bébé. Lorsqu'elle était encore toute désireuse de se rendre utile, la voilà morte. »

La nourrice thrace, avec les mamelles pendantes, paraît avoir été un type affectionné par les modeleurs de figurines. Cf. Winter, *Terrakottentypen*, II, 461 et 469.

1. La première mention de tableaux licencieux se trouve dans l'*Hippolyte* d'Euripide (v. 1005), joué en 428. Pour le sujet du tableau cité par Suétone, il faut remarquer qu'il était assez naturel que l'esprit caustique des peintres — sans doute précédés par les poètes, — s'en prît à Atalante. Les traditions ne représentaient-elles pas la vierge légendaire comme cédant tour à tour à la passion de Méléagre, de Milanion ou d'Hippoménès ? Avec l'un des deux derniers, elle n'avait pas craint d'y céder dans le temple même de la Mère des Dieux qui, en punition, l'avait changée en lion ainsi que son complice. La poursuite par Hippoménès ou par Milanion de la chasseresse court vêtue et l'histoire bien connue des pommes d'or ne prêtaient pas moins aux équivoques licencieuses. Ovide a sans doute dans l'esprit des tableautins semblables à celui de Parrhasios dans des vers comme ceux-ci : *Talia Mila-*

*Enfin des tableautins licencieux, notamment* Atalante avec Méléagre :

**286**. — Il peignit aussi en de petits tableaux des sujets licencieux, cherchant à se délasser par cette sorte de jeu effronté.

**287**. — Un tableau de Parrhasios, où l'on voit Atalante rendant à Méléagre un service qui n'est pas fort honnête, lui avait été légué, sous la réserve expresse que, si le sujet l'offusquait, il recevrait à la place un million de sesterces : Tibère non seulement préféra le tableau, mais le mit en bonne place dans sa chambre à coucher [1].

*On lui attribuait encore des cartons pour des ciselures de Mys, notamment pour le bouclier de l'Athéna Promachos :*

**288**. — En outre des objets que j'ai énumérés, les Athéniens ont dédié des offrandes provenant de la dîme du butin fait à la guerre. C'est d'abord une Athéna en bronze, prélevée sur les dépouilles des Mèdes, débarqués à Marathon. Le travail est de Phidias, mais les figures du bouclier représentant le combat des Lapithes et des Centaures, ainsi que les autres sujets qui y sont gravés ont été exécutés par Mys d'après les dessins de Parrhasios, fils d'Euénor.

---

*nion Atalantes crura fugacis Optavit manibus sustinuisse suis* (*Am.*, III, II, 29-30), « telles étaient les jambes d'Atalante fuyante, ces jambes que Milanion souhaitait de maintenir dans ses mains », ou *Milanion humeris Atalantes crura ferebat Ars Am.*, III, 775) « Milanion portait sur ses épaules les jambes d'Atalante ». L'aventure d'Atalante et de Milanion, déjà représentée sur le coffret de Kypsélos, a été souvent dépeinte dans les fresques de Pompéï (Helbig, n. 253-7 ; Mau, *Bull. d. Inst.*, 1879, p. 108 ; Sogliano, n. 112) ; Atalante s'y voit aussi s'entretenant avec Méléagre (Helbig, n. 1165). La nature exacte du sujet figuré par Parrhasios est difficile à déterminer (cf. A. Reinach, *Rev. de philol.*, 1914).

Quant à Tibère, Suétone a dit au chap. préc. (43) qu' « il avait (à Caprée) plusieurs chambres diversement aménagées pour les débauches ; il les orna de tableaux et de bas-reliefs qui représentaient en peinture et en sculpture les attitudes les plus lascives » *cubicula plurifariam disposita tabellis ac sigillis lascivarum picturarum et figurarum adornavit*. Il est inutile d'insister sur le sujet de ces peintures dont certaines maisons de Pompéi ont conservé des exemplaires bien connus (cf. Helbig, *Untersuchungen*, p. 249). Mais on peut rappeler quelques textes qui montrent à quel point fut répandu l'usage des tableaux du genre dont Parrhasios passait pour l'initiateur :

Properce, II, VI, 27-34 :

Quae manus obscenas depinxit prima tabellas
Et posuit casta turpia visa domo,
Illa puellarum ingenuos corrupit ocellos
Nequitiaeque suae noluit esse rudes.
Ah ! gemat in terris ista qui protulit arte
Jurgia sub tacita condita laetitia !

**289**. — *ATHEN.* XI, p. 782 B : Ἔνδοξοι δὲ τορευταὶ..... καὶ Μῦς, οὗ εἴδομεν σκύφον Ἡρακλεωτικὸν τεχνικῶς ἔχοντα Ἰλίου ἐντετορευμένην πόρθησιν, ἔχοντα ἐπίγραμμα τόδε :

Γράμμαι Παῤῥασίοιο, τέχνα Μύος · ἐμμὶ δὲ ἔργον
Ἰλίου αἰπεινᾶς, ἂν ἕλον Αἰακίδαι.

## Autres dessins

**290**. — *PLIN.* XXXV, 68 : Et alia multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices.

### ART ET RÉPUTATION

**291**. — *PLIN.* XXXV, 38 : Eretria terrae suae habet nomen : hac Nicomachus et Parrhasius usi.

**292**. — *PLIN.* XXXV, 67 : Parrhasius... et ipse multa contulit. Primus symmetrian picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa subtilitas ; corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint, extrema cor-

---

Non istis olim variabant tecta figuris :
Tum paries nullo crimine pictus erat.

« Le premier dont la main a peint des images obscènes et a placé dans une chaste maison des tableaux honteux à voir, celui-là corrompit des yeux ingénus de jeunes filles, celui-là n'a pas voulu qu'elles ignorassent son libertinage. Ah ! qu'il gémisse celui qui par son art a divulgué les débats amoureux que la volupté cachait dans le silence. De pareils tableaux ne décoraient pas autrefois les maisons ; alors aucun sujet criminel n'était peint sur les murs. »

Ovide, *Trist.*, II, 521-4 :

Scilicet in domibus vestris, ut prisca virorum
Artificis fulgent corpora picta manu,
Sic quae concubitus varios Venerisque figuras
Exprimat est aliquo parva tabella loco.

« Certes, dans nos maisons on voit briller au grand jour les portraits des ancêtres peints par une main d'artiste : mais il s'y trouve aussi quelque part tel ou tel petit tableau représentant des poses lascives variées et les actes de Vénus. »

Ovide, *Ars Am.*, II, 679-80 :

Utque velis, Venerem jungunt per mille figuras :
Invenit plures nulla tabella modos.

A ton gré, ces femmes donnent aux actes de Vénus mille aspects : aucun tableau n'a représenté des poses plus variées. »

1. Sur ce type de vase, cf. l'art. *Scyphus* de Pottier dans le *Dict. des Antiquités*.

2. Il y a quelque difficulté à admettre que Parrhasios soit le contemporain de Mys, si Mys est bien celui qui a ciselé le bouclier de l'Athéna Promachos. On ne peut guère en effet faire descendre cette œuvre de Phidias plus bas que 440. Or

**289**. — Comme grands ciseleurs, ..... il y a eu aussi Mys ; nous avons vu de lui un skyphos d'Héraclée [1], artistement travaillé, portant ciselé le tableau de la ruine d'Ilion, avec cette épigramme : « Dessin de Parrhasios, ciselure de Mys : c'est ici l'image de la haute Ilion, que forcèrent les fils d'Eaque [2]. »

*En dehors du rideau de scène avec lequel il trompa Zeuxis* **236**, *l'énumération de ses œuvres s'achève avec celle de dessins* :

**290**. — Il subsiste encore beaucoup d'autres vestiges de son talent de dessinateur soit sur bois, soit sur parchemin qui, dit-on, restent instructifs pour les artistes [3].

*Les seuls renseignements précis sur l'art de Parrhasios nous sont donnés par Pline:*

**291**. — L'*érétrie* tire son nom du territoire qui la produit : Nikomachos et Parrhasios s'en sont servis [4].

**292**. — Parrhasios... lui aussi fit faire de grands progrès à l'art. Le premier il a observé en peinture les proportions, le premier il a mis de la finesse dans les traits du visage, de l'élégance dans la coiffure, de la grâce dans la bouche, et, de l'aveu des artistes, il a remporté la palme pour les con-

---

Parrhasios ne peut avoir commencé à travailler avant 420. Comme il est possible qu'il ait débuté par faire des dessins pour des ciseleurs, on pourra placer à cette époque sa collaboration avec Mys ; il ne serait pas étonnant que le bouclier n'ait été ajouté à la statue que vingt ans après son érection ; il n'en était pas partie intégrante comme l'a remarqué Brunn (I, 182) et il est inutile ou de faire remonter Parrhasios au temps de Phidias avec Overbeck et Michaëlis (*Ath. Mitt.*, XIV, p. 363) ou de rejeter les dires de Pausanias en faisant du Mys d'Athénée un petit-fils de celui du Périégète (Wernicke, *Arch. Anz.*, 1890, p. 59). Il est vrai qu'on a également voulu faire disparaître Parrhasios du texte d'Athénée en observant que les mss. donnent Πηρασίοιο. Ce Pérasios serait distinct de Parrhasios et on en ferait un Dorien pour expliquer que l'épigramme est en dialecte dorien (Bergk, *PLG.* 4, II, p. 321). Mais on peut expliquer l'emploi de ce dialecte en supposant ou que Mys était d'origine dorienne ou que le skyphos était destiné à une ville dorienne comme l'était précisément Héraclée du Pont.

3. Ces derniers mots indiquent qu'il devait s'agir d'ébauches et d'études faites les unes sur des panneaux de bois, probablement avec une seule couleur, les autres sur des peaux tendues, probablement avec une sorte de mine de plomb. Les artistes dont Pline cite l'opinion doivent être, ici comme dans tant d'autres passages, Xénokratès de Sicyone et Antigonos de Karystos.

4. Sur l'*Eretria*, voir p. 10 n.

porum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur. 68. Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat. Hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates qui de pictura scripsere, praedicantes quoque, non solum confitentes.... minor tamen videtur sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis... 71. Fecundus artifex et.

**293**. — *QUINTIL. Inst. orat.* XII, 10, 4 : Post Zeuxis atque Parrhasius... plurimum arti addiderunt : quorum... secundus examinasse subtilius lineas traditur. 5. Ita circumscripsit omnia, ut eum legum latorem vocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri, tamquam ita necesse sit, sequuntur.

**294**. — *FRONT. Epist. ad Verum*, I, 1 (édit. Naber, p. 113) : Quid, si Parrhasium versicolora pingere juberet, aut Apellen unicolora ? aut Nealcen magnifica ? aut Nician obscura, aut Dionysium inlustria ? aut lasciva Euphranorem, aut Pausiam prœlia ?

**295**. *HOR. Carm.*, IV, VIII, 1-9 :

Donarem pateras grataque commodus,
Censorine, meis aera sodalibus
Donarem tripodas, praemia fortium
Graiorum, neque tu pessima munerum
Ferres, divite me scilicet artium
Quos aut Parrhasius protulit aut Scopas,
Hic saxo, liquidis ille coloribus
Sollers nunc hominem ponere, nunc deum.

*Schol. Acron.* Parrhasius Atheniensis pictor erat.

*Schol. Porphyr.* Parrhasius Athenis pictor clarus fuit. Scopas γλυφοποιός id est signorum marmoreorum sculptor.

**296**. *JUV. Sat.*, VIII, 102 :

Et cum Parrhasii tabulis signisque Myronis

---

1. Il s'agit sans doute de Xénokratès de Sicyone et d'Antigonos de Karystos.

2. Les innovations de Parrhasios semblent donc avoir été : dans la technique, l'art de voiler le dessin, surtout celui des contours, sous le fondu du modelé et du clair obscur ; de faire saillir certaines parties et tourner certaines autres, de noyer celles-ci d'ombre, d'éclairer celles-là ; bref la peinture s'affranchit du dessin qui n'en est plus que le substrat (cf. P. Girard, p. 213 ; Bertrand, *Études*, p. 65 ; Homolle, *BCH.*, 1899, p. 480 ; Collignon, *Mon. Piot*, 1905, p. 51) ; dans l'exécution, l'élégance et la liberté des attitudes, la variété des expressions nuancées. Ses défauts auraient été une certaine uniformité de coloris et de l'empâtement dans les parties médianes de ses figures. Pourtant, les types de dieux ou de héros créés par lui seraient restés définitifs.

tours. Telle est, en peinture, l'habileté suprême. Savoir peindre les corps et le milieu des objets est, sans doute, un grand mérite, mais beaucoup de peintres ont par là acquis la gloire ; dessiner les limites du corps, enfermer dans un contour exact une peinture, voilà qui se trouve rarement exécuté avec succès. Car l'extrémité doit tourner et s'achever de façon à donner l'impression qu'il y a autre chose derrière elle et à voir même ce qu'elle cache. Telle est la supériorité que lui ont accordée Antigonos et Xénokratès et ils ne l'ont pas seulement avouée, mais proclamée[1]. Pourtant, comparé à lui-même, il paraît moins heureux à rendre le milieu des corps... Artiste fécond, etc.

*Quelques indications se trouvent chez Quintilien et chez Fronton :*

**293**. — Ensuite, Zeuxis et Parrhasios vinrent ajouter beaucoup à l'art. Le second est vanté surtout pour avoir su achever les lignes en toute finesse. Il sut si bien tracer tous les contours que les artistes l'appellent « le législateur », parce que, pour les figures de dieux et de héros dont il a donné le modèle, ils n'ont eu qu'à les imiter comme si elles ne pouvaient être autrement.[2]

**294**. — Irait-on commander à Parrhasios des tableaux d'un coloris varié, ou bien à Apelle des peintures monochromes ? à Néalkès, de grands sujets ? à Nikias, des toiles de tons sombres, ou à Dionysios des tons clairs ? à Euphranor des scènes de galanterie, ou à Pausias des batailles[3] ?

*Quand les écrivains anciens veulent citer un de ces noms qui personnifient la peinture, Parrhasios est presque toujours nommé, parfois seul, comme chez Horace :*

**295**. — J'offrirais de bon cœur, Censorinus, des patères et des bronzes précieux à mes amis ; je leur offrirais des trépieds, prix de la vaillance chez les Grecs, et tu n'obtiendrais pas toi-même les moins beaux de ces présents, si j'étais pourvu de ces chefs-d'œuvre que mirent au jour un Parrhasios ou un Scopas, habiles à représenter, l'un dans le marbre, l'autre par de fluides couleurs, tantôt un homme, tantôt un dieu.

Commentaire d'Acron : Parrhasios était un peintre athénien.

Commentaire de Porphyrion : Parrhasios fut un peintre illustre à Athènes. Scopas un sculpteur de statues de marbre.

*et chez Juvénal :*

**296**. — Avec les tableaux de Parrhasios et les statues de Myron[4].

---

3. Voir le texte de Quintilien, **247**.

4. Juvénal énumère les richesses d'art que respectèrent les premiers conquérants de la Grèce, tandis que les Verrès, les Dolabella, les Antonins les rapportaient comme des trophées.

**297**. — *PROP. Carm.*, III, IX (IV, VIII), 12 :

Parrhasius parva vindicat arte jocum.

**298**. — *DIOD. SICUL. Exc. ex* l. XXVI, 1 : Θνητῇ δὲ φύσει, κἂν ὅλως ἐπιτετευγμένη γένηται, οὐ δυνατὸν ἐρικέσθαι τῆς ἀμέμπτου πάντων εὐαρεστήσεως. . . . οὔτε Ἀπελλῆς ἢ Παῤῥάσιος, οἱ τοῖς ἐμπειρικῶς κεκραμένοις χρώμασι προάγοντες εἰς ἀκρότατον τὴν ζωγραφικὴν τέχνην, οὕτως ἐπέτυχον ἐν τοῖς ἔργοις, ὥστε κατὰ πᾶν ἄμεμπτον ἐπιδείξασθαι τὸ τῆς ἐμπειρίας ἀποτέλεσμα.

**299**. — *LUCIAN. De Mercede conduct.*, 42 : Ἡδέως μὲν οὖν Ἀπελλοῦ τινος ἢ Παῤῥασίου ἢ Λετίωνος ἢ καὶ Εὐφράνορος ἂν ἐδεήθην ἐπὶ τὴν γραφήν· ἐπεὶ δὲ ἄπορον νῦν εὑρεῖν τινα οὕτως γενναῖον καὶ ἀκριβῆ τὴν τέχνην, φιλὴν ὡς οἷόν τε σοι ἐπιδείξω τὴν εἰκόνα.

**300**. — *Paneg. lat.*, VI, 6, 3 (p. 152, Baehrens) : Fortunatus pictor ille quisquis fuit et, quamvis Apellem ipsum et ipsum Parrhasium scientia vicerit, materia tamen imaginis quam arte felicior !

**301**. — *JUSTINIAN. Instit.*, II, 1, 34 : Si quis in aliena tabula pinxerit, quidam putant tabulam picturae cedere, aliis videtur picturam qualiscumque sit tabulae cedere ; sed nobis videtur melius esse, tabulam picturae cedere ; ridiculum enim est picturam Apellis vel Parrhasii in accessionem vilissimae tabulae cedere.

## ANDROKYDÈS DE CYZIQUE (*v. 400-380*).

**302**. — *PLUT. Pelop.*, 25, 7 : Τῆς δὲ πρὸς Πλαταιὰς ἱππομαχίας, ἣν πρὸ τῶν Λευκτριακῶν ἐνίκησαν οἱ Θηβαῖοι ἡγουμένου Χάρωνος, ἐπεχείρησαν ἀνάθημα τοιόνδε ποιῆσαι (8. Ἀνδροκύδης ὁ Κυζικηνὸς ἐκλαβὼν παρὰ τῆς πόλεως πίνακα γράψαι μάχης ἑτέρας ἐπετέλει τὸ ἔργον ἐν Θήβαις. Γενομένης δὲ τῆς ἀποστάσεως (Ol. 100, 2) καὶ τοῦ πολέμου συμπεσόντος οὐ πολὺ τοῦ τέλους ἔχειν ἐλλείποντα τὸν πίνακα παρ' ἑαυτοῖς οἱ Θηβαῖοι κατέσ-

1. Overbeck (n° 1964) écrit *locum* et *Pireicus*. Ce nom résulte d'une conjecture qui remonte à l'éd. de Béroalde (Bologne, 1487) ; mais *Piraeicus* est cité comme rhyparographe par Pline (XXXV, 113) alors que, dans cette élégie à Mécène, Properce célèbre d'un vers les aptitudes de plusieurs des plus grands artistes : à côté de Lysippe, de Kalamis, d'Apelle, de Mys, de Phidias et de Praxitèle, Parrhasios me paraît plus à sa place que Piraïkos. Properce doit penser à ces tableaux licencieux qu'il peignait pour se délasser (**286**). Le sens change légèrement si l'on écrit *locum* : « Parrhasios doit sa place dans l'art à ses tableautins. »

2. Il s'agit, dans ce panégyrique de Maximien et de Constantin, d'une peinture

*parfois avec Zeuxis* **247**, *le plus souvent avec Apelle. Ainsi chez Properce.*

**297**. — Parrhasios traite en se jouant des sujets légers [1].

*chez Diodore :*

**298**. — Il n'a pas été donné à la nature humaine, si accomplie qu'elle soit, de pouvoir obtenir l'approbation sans réserve de tous. (Après avoir cité Phidias et Praxitèle) ; pas davantage Apelle ou Parrhasios, qui, par le savant mélange de leurs couleurs, portèrent la peinture au plus haut degré de perfectionnement, ne réussirent assez dans leurs œuvres pour que ce qu'ils accomplissaient avec toute leur expérience pût échapper à toute critique.

*chez Lucien :*

**299**. — (Il déclare qu'il voudrait peindre un tableau de la vie des riches à la façon de celui de Cébès) ; bien volontiers j'aurais accepté pour cette peinture le concours d'un Apelle ou d'un Parrhasios ou d'un Aétion ou d'un Euphranor ; mais, de nos jours, il serait impossible de trouver un peintre aussi vigoureux et aussi précis ; aussi c'est une image bien maigre que je retracerai à tes yeux (suit l'allégorie de Plutus dans un palais).

*chez les Panégyristes du IVe s. :*

**300**. — Heureux ce peintre quel qu'il ait été, lui qui, même s'il l'eût emporté en habileté sur Apelle et sur Parrhasios lui-même, eût été encore plus heureux par le sujet de son tableau que par son talent [2] !

*enfin dans les* Institutes :

**301**. — Si quelqu'un peint sur un tableau d'autrui, d'aucuns pensent que le tableau doit suivre le sort de la peinture, aux autres il semble que, de qui que soit la peinture, elle doit suivre le sort du tableau ; mais à nous il nous semble préférable que le tableau suive le sort de la peinture : ne serait-il pas, en effet, ridicule que la peinture d'un Apelle ou d'un Parrhasios suive le sort du plus vulgaire tableau ?

*parfois avec Zeuxis et Apelle* **249**, *ou avec Protogène et Apelle.*

*Androkydès de Cyzique est nommé par Pline* **236** *parmi les contemporains de Zeuxis et de Parrhasios. On sait qu'il travaillait à Thèbes en 379/8 par l'anecdote de Plutarque qui fait connaître son* Engagement de Cavalerie :

**302**. — Pour l'engagement de cavalerie où les Thébains avaient vaincu avant la journée de Leuctres sous la conduite de Charon, voici comment ils (les adversaires de Pélopidas) s'arrangèrent pour en consacrer un monument commémoratif. Androkydès de Cyzique avait reçu de la ville

---

qu'on voyait au palais d'Aquilée : une jeune fille y offrait à Constantin encore enfant un casque orné d'aigrettes et de joyaux. Le texte sera donné au chap. *Peintures anonymes sous l'Empire.*

χον. 9. Τουτον οὖν ὁ Μενεκλείδης ἔπεισεν ἀναθέντας ἐπιγράψαι τοὔνομα τοῦ Χάρωνος ὡς ἀμαυρώσων τὴν Πελοπίδου καὶ Ἐπαμεινώνδου δόξαν.

**303** *a*. *PLUT. Sympos.*, IV, 2, 3, 8 (p. 665 *d* : Ἐκεῖνος γὰρ (Ἀνδροκύδης) ὧν ἐποίησε πάντων ἐνεργέστατα καὶ κάλλιστα τοὺς περὶ τὴν Σκύλλαν ἰχθῦς ζωγραφήσας, ἔδοξε τῷ πάθει μᾶλλον ἢ τέχνῃ κεχρῆσθαι· φύσει γὰρ ἦν φίλοψος.

**303** *b*. *Ibid.*, IV, 4, 2, 11 (p. 668 *e* : καὶ τῷ ζωγράφῳ Ἀνδροκύδῃ (τούτων διαιτητῇ χρηστέον), ὃν φασι τὴν Σκύλλαν ζωγραφοῦντα τοὺς περὶ αὐτὴν ἰχθῦς ἐμπαθέστατα καὶ ζωτικώτατα δι' ὀψοφαγίαν ἐξεργάσασθαι.

**304**. — *ATHEN.* VIII, p. 411 A : Ἀνδροκυδὴς δ' ὁ Κυζικηνὸς ζωγράφος φίλιχθυς ὤν, ὡς ἱστορεῖ Πολέμων, ἐπὶ τοσοῦτον ἦλθεν ἡδυπαθείας ὡς καὶ τοὺς περὶ τὴν Σκύλλαν ἰχθῦς κατὰ σπουδὴν γράψαι.

## TIMANTHE DE KYTHNOS (*c. 410-370*).

### 1. Ajax (cf. 262-3).

### 2. — Sacrifice d'Iphigénie.

**305**. *PLIN.* XXXV, 73 : Nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii : eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras

---

1. Il est probable que le tableau qu'Androkydès avait été chargé de peindre durant l'occupation de Thèbes par les Spartiates était cette bataille de Mantinée (385) où, à la tête du contingent que les Thébains avaient envoyé à Sparte contre les Arcadiens, Épaminon las manqua succomber plutôt que d'abandonner Pélopidas percé de coups (Plut. *Pel.*, 4 : l'authenticité de l'anecdote a été défendue par Ed. Meyer (*Gesch. d. Alt.*, V, 297). Charon et Ménékleidès avaient été des complices de Pélopidas dans la conspiration, mais l'envie en avait fait ses adversaires. La bataille de Leuctres est de 371, l'attaque de Ménékleidès contre Pélopidas de 369. L'engagement de cavalerie d'Androkydès avait peut-être des précurseurs (cf. p. 160 n.); en tout cas il eut des imitateurs. On trouvera plus bas *le combat de cavalerie à Mantinée*, d'Euphranor (**352**) : un des plus beaux tableaux ornant le temple d'Athéna à Syracuse était la *pugna equestris Agathocli regis in tabulis picta* (Cic. *II in Verr.*, IV, 55, 122).

2. Le passage est reproduit dans l'éd. de Polémon par Preller, fr. 66. Il est groupé avec trois autres fragments où Polémon parle d'artistes, le peintre Théodôros, les sculpteurs Bion et Démétrios. Ces fr. doivent provenir de sa *Périégèse* où l'on sait qu'il témoignait aux tableaux un intérêt particulier, décrivant les Portiques Poeciles d'Athènes et de Sicyone, les tableaux de la galerie de Sicyone et de la Pinacothèque d'Athènes. On ne sait s'il faut rapporter à la Scylla d'Androkydès plutôt qu'à celle de Nikomachos (**342**) ou à celle de Phalérion, la Scylla de la fresque d'une maison de Stabies (Helbig, n. 1063 ; Waser, *Skylla und Charybdis*, 1894, p. 110 ; *Charon*, p. 71 ; *Dict des Ant.*, fig. 6247) qui est conforme à la description de Virgile :

> Candidae succinctam latrantibus inguina monstris
> Dulichius vexasse rates et gurgite in alto
> Ah! timidos nautas canibus lacerasse marinis.

la commande d'un tableau où il devait représenter une autre bataille ; il y travaillait à Thèbes, quand la révolution survint avec la guerre qui en résulta ; il abandonna aux Thébains son tableau presque achevé. C'est ce tableau que Ménékleidès persuada à ses concitoyens d'inscrire au nom de Charon pour effacer la gloire de Pélopidas et d'Epaminondas [1].

*On connaît, également par Plutarque, un autre tableau de lui :*

**303** *a*. — Cet Androkydès, quand il peignit Scylla, donna aux poissons à l'entour tant de vie et de perfection qu'on jugea qu'il avait plus obéi à son goût (pour les poissons) qu'à l'art : car il passait pour aimer la bonne chère.

**303** *b*. — Dans une discussion sur les mérites des poissons il faut s'adresser à des arbitres tels que le peintre Androkydès dont on raconte que, lorsqu'il peignit Scylla, sa gourmandise les lui fit rendre avec autant de naturel que de vie.

*et par Athénée :*

**304**. — Androkydès de Cyzique, le peintre, aimait les poissons à ce que raconte Polémon [2]. Il en vint à ce point de passion pour eux qu'il peignit avec le plus grand soin même les poissons qui entouraient Scylla.

*Timanthe se place entre Parrhasios, avec qui il concourut au début du IVe s., et l'école de Sicyone dont il fut sans doute un des maîtres. En dehors de l'*Ajax [1], *pour lequel il concourut avec Parrhasios à Samos* (**260**), *on connaît de lui cinq tableaux. Le plus fameux est le* Sacrifice d'Iphigénie *avec lequel il vainquit Kolotès de Téos :*

**305**. — Pour Timanthe, on ne saurait avoir plus d'ingéniosité que lui. C'est, en effet, de lui qu'est cette Iphigénie tant célébrée par les orateurs,

---

« Scylla, dont les flancs éclatants de blancheur ont une ceinture de monstres aboyants. Scylla qui maltraita les navires de Dulichium et fit, hélas ! déchirer au fond du gouffre par ses chiens marins les matelots d'Ulysse tremblants de peur. » *Bucol.*, VI, 74-7.

Prima hominis facies et pulchro pectore virgo
Pube tenus, postrema immani corpore pistrix,
Delphinum caudas utero commissa luporum.

« Scylla a une figure humaine, une belle poitrine de jeune fille ; femme jusqu'aux hanches qui ont une ceinture de chiens marins, le reste de son corps est celui d'un poisson monstrueux qui se termine par des queues de dauphin. » (*Aen.*, III, 426-8. Cf. *Ciris*, 57-60.)

Il est vraisemblable que la peinture a été exécutée pour la patrie de l'artiste. En effet, les monnaies de Cyzique du IVe siècle montrent Scylla avec buste de femme et queue de serpent et deux protomes de chiens émergeant l'un au bas de la poitrine, l'autre au bas du dos ; elle tient de la droite un thon par la queue ; un autre thon en exergue (Babelon, *Traité de Num.*, II, p. 1442, pl. CLXXV, 39). Le thon était l'emblème de Cyzique ; il est possible que toute l'anecdote vienne de la perfection avec laquelle ce poisson était peint dans le tableau d'Androkydès. Le sujet devint si populaire qu'Isidore cite, comme exemples de peintres qui *ad mendacium provehunt*, ceux qui *Chimaeram tricapitem pingunt vel Scyllam hominem sursum, caninis autem capitibus cinctam deorsum* (*Or.*, XIX, 16).

peritura cum maestos pinxisset omnis praecipueque patruum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius voltum velavit, quem digne non poterat ostendere.

**306.** *CIC. Orat.*, XXII, 74 : Si denique pictor ille vidit, cum immolanda Iphigenia tristis Calchas esset, maestior Ulixes, inæreret Menelaus, obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari : . . . quid faciendum oratori putemus ?

**307.** *QUINTIL. Inst. Orat.*, II, 13, 12 : Quid ? non in oratione operienda sunt quaedam, sive ostendi non debent sive exprimi pro dignitate non possunt ? 13. Ut fecit Timanthes, opinor, Cythnius in ea tabula, qua Coloten Teium vicit. Nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiorem Ulixen, addidisse Menelao quem summum poterat ars efficere maerorem : consumptis affectibus non reperiens, quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum.

**308.** *VALER. MAXIM.* VIII, 11, *Ext.*, 6 : Quid ille alter aeque nobilis pictor luctuosum immolatae Iphigeniae sacrificium referens, cum Calchantem tristem, maestum Vlixen, clamantem Aiacem, lamentantem Menelaum circa aram statuisset, caput Agamemnonis involvendo nonne summi maeroris acerbitatem arte non posse exprimi confessus est ? Itaque pictura eius haruspicis et amici et fratris lacrimis madet, patris fletum spectantis adfectu aestumandum reliquit.

---

1. Entre Eustathe qui dit Timanthe de Sicyone et Quintilien qui le dit de Kythnos, on ne peut hésiter à se rallier au témoignage de l'orateur. Personne n'aurait imaginé de faire naître un aussi grand peintre dans une île aussi peu importante ; il suffit, au contraire, que Timanthe se soit établi à Sicyone pour que, qu'il y ait reçu ou non le droit de cité), on ait pu le dire sicyonien. On peut croire, d'ailleurs, que Timanthe n'a été dit sicyonien que par confusion avec un autre Timanthe, connu pour avoir peint un des succès d'Aratos de Sicyone. Mais ce Timanthe du IIIe siècle aurait pu être un petit-fils de celui du IVe ; quoi qu'il en soit, il ne semble pas avoir été assez connu pour que la confusion soit vraisemblable.

2. Kolotès, qui n'est connu que par ce passage, est presque certainement distinct du Kolotès de Paros, collaborateur de Phidias à Olympie. On a proposé de l'identifier avec l'auteur des peintures que les comptes de Délos du IIIe siècle désignent par ces mots αἱ Κωλώτου γραφαί ; mais, comme une des peintures ainsi désignées est celle de la reine Arsinoé, l'identification n'est guère probable (cf. Durrbach, *BCH.*, 1911, p. 74 et 84, *IG*, XI, 2, 400 et 440). Ce nom rare se retrouve d'ailleurs à Téos vers 200 (cf. *Klio*, 1913, p. 137).

3. Overbeck et la plupart des éditeurs ont rejeté du texte *clamantem Ajacem* parce que, un peu plus bas, l'écrivain ne rappelle que « le prêtre, l'ami, le frère ». Mais on ne saurait demander à un passage oratoire une pareille rigueur. D'ailleurs,

debout devant l'autel au moment d'être immolée. Comme il avait peint l'affliction sur les traits de tous les assistants et surtout de l'oncle, il voila le visage du père, parce qu'il ne pouvait lui donner une expression digne de sa douleur.

*De ces orateurs, dont Pline dit qu'ils avaient fait du voilement d'Agamemnon un sujet de déclamation, il nous est resté trois spécimens, le premier de Cicéron :*

**306.** Si enfin le peintre qui montrait, dans le *Sacrifice d'Iphigénie*, la face morne de Calchas, le visage affligé d'Ulysse, la douleur de Ménélas, a compris la nécessité de voiler la tête d'Agamemnon, impuissant qu'il était à rendre par son pinceau l'intensité de ce désespoir... que devra faire l'orateur, à notre avis ?

*le second de Quintilien :*

**307.** — Quoi ? N'y a-t-il pas des choses que mieux vaut ne pas dévoiler dans le discours, soit qu'elles ne doivent pas être étalées au jour, soit qu'on ne puisse les exprimer dignement ? Ainsi fit, je crois, Timanthe de Kythnos [1] dans ce tableau qui lui donna la victoire sur Kolotès de Téos [2]. Car lorsque, dans son *Sacrifice d'Iphigénie*, il eut peint Calchas affligé, Ulysse plus affligé encore, lorsqu'il eut donné à Ménélas tout ce que l'art pouvait exprimer de douleur, sentant qu'il avait épuisé toutes les expressions de l'affliction, n'en trouvant plus qui lui semblât digne de rendre les traits d'un père, il voila sa tête : ainsi chacun put se l'imaginer d'après sa propre sensibilité.

*le troisième de Valère Maxime :*

**308.** — Un peintre non moins fameux représenta cette scène de deuil : le Sacrifice d'Iphigénie. Il plaça autour de l'autel Calchas sombre, Ulysse triste, Ajax criant [3], Ménélas éploré ; mais, pour Agamemnon, il lui voila la tête. N'était-ce pas avouer qu'il renonçait à exprimer la douleur dans ce qu'elle a de plus violent ? Le prêtre, l'ami, le frère sont baignés de larmes ; mais les pleurs que répand le père, c'est à chacun de s'en faire une idée d'après ses propres sentiments.

---

on ne voit pas pourquoi le peintre n'aurait pas figuré Ajax ; avec lui se complétait à merveille cette gamme d'afflictions que Timanthe avait voulu exprimer : avec Calchas, celle du prêtre angoissé malgré l'ordre des dieux et l'habitude des sacrifices ; avec Ulysse, celle du plus subtil des Grecs, ordinairement si maître de soi, ému malgré lui ; avec Ménélas, celle du parent chez qui la douleur l'emporte sur l'intérêt. Ajax, lui, devait montrer l'émotion dominant la férocité naturelle du plus fort des guerriers ; n'est-il pas vraisemblable que son émotion s'exprimait par des cris comme celle de Ménélas par des pleurs ? On ne saurait objecter davantage la fameuse peinture de la *Casa del Poeta tragico* (Helbig, n. 1301 ; Hermann

**309.** — *EUSTATH. ad Il.*, p. 1343, 60 : Ὑπερβολὴν φασι πένθους ἀξίαν οὐχ εὑρίσκων ὁ ποιητὴς τῷ γέροντι περιθεῖναι, καλύπτει αὐτόν, καὶ οὐ μόνον σιγῶντα ποιεῖ, ἀλλὰ καὶ μὴ ἔτι βλεπόμενον. Ἐντεῦθέν φασι ὁ Σικυώνιος γραφεὺς Τιμάνθης τὴν ἐν Αὐλίδι γράφων σφαγὴν τῆς Ἰφιγενείας ἐκάλυψε τὸν Ἀγαμέμνονα.

## 3. — Le Meurtre de Palamede.

**310.** — *TZETZ. Chil.*, VIII, 403 : Τιμάνθους Παλαμήδη τε κτεινομενον εἰκόνι.

**311.** — *PTOLEM. HEPHAEST.* chez *PHOT.*, *Bibl.*, I, p. 146 (Bekker; 243, Hoesch) : Ἐφεξῆς δὲ περὶ Ἀλεξάνδρου τοῦ βασιλέως φησίν, ὡς ἐν Ἐφέσῳ θεασάμενος Παλαμήδην δολοφονούμενον ἐν πίνακι ἐθορυβήθη κτλ.

---

Bruckmann, n. 15; les *Dict.* de Roscher, de Baumeister et de Saglio à l'article *Iphigenia*, parce qu'elle ne présente, en dehors de Calchas et d'Agamemnon, que deux hommes, l'un barbu qui serait Ulysse, l'autre imberbe qui serait Ménélas, lesquels tous deux enlèvent Iphigénie en détournant les yeux. La fresque de Pompéi est, en effet, loin d'être une reproduction fidèle de la peinture de Timanthe, puisque, d'après Pline, il aurait représenté Iphigénie debout devant l'autel; l'idée de la faire enlever comme de force, contraire à la tradition classique, a dû venir à un peintre hellénistique épris du pathétique et du dramatique. Timanthe devait avoir à l'esprit la description d'Euripide, dont l'*Iphigénie en Aulide* a été jouée en 406, à une époque qui ne doit pas être très éloignée de celle où il peignit. « Lorsque le roi Agamemnon vit la jeune fille s'en allant vers le bois sacré pour être sacrifiée, il poussa un profond soupir et, détournant la tête, il dérobait ses larmes, se couvrant les yeux de son manteau. Elle, s'approchant de l'auteur de ses jours, lui dit : « ..... en silence je tendrai vaillamment mon flanc au sacrifice » (*Iph. Aul.*, 1547-60). En dehors des Atrides, Euripide nomme Talthybios prescrivant le silence à l'armée, Calchas avec le couteau fatal dans une gaine à clous d'or, Achille faisant les libations. Timanthe avait donc remplacé Talthybios par Ulysse et Achille par Ajax. — L'auteur de la fresque de Pompéi ou son modèle ont suivi une autre description à laquelle se rapportent les vers de Lucrèce (I, 86-96) :

Cui simul infula virgineos circumdata comptus
Ex utraque pari malarum parte profusast,
Et maestum simul ante aras adstare parentem
Sensit et hunc propter ferrum celare ministros
Aspectuque suo lacrimas effundere civis,
Muta metu terram genibus summissa petebat

*L'*Iphigénie *est encore mentionnée par Eustathe :*

**309**. — (Homère) ne trouvant pas le moyen d'attribuer au vieux Priam l'excès de chagrin qui eût convenu, il le couvre d'un voile, et le représente, non seulement silencieux, mais ne voyant plus rien. A son exemple, dit-on, le peintre Timanthe, de Sicyone, représentant le sacrifice d'Iphigénie à Aulis, a couvert d'un voile Agamemnon.

*On conservait de lui à Éphèse un* Meurtre de Palamède.

**310**. — Le Palamède de Timanthe assassiné en image (voir **281**) [1].

**311**. — Il ajoute aussitôt, sur le compte du roi Alexandre, que, voyant à Éphèse le tableau de Palamède, tué traitreusement, il fut vivement troublé (par la ressemblance qu'il crut découvrir entre son ami Aristonikos et Palamède) [2].

---

Nec miserae prodesse in tali tempore quibat
Quod patrio princeps donarat nomine regem :
Nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras
Deductast.

Bien entendu, si Timanthe a montré Agamemnon se voilant, ce n'est ni pour sauver sa dignité, comme le veulent Pline et Quintilien, ni parce que le peintre se sentait impuissant à rendre une si grande affliction, comme le prétendent Cicéron et Valère Maxime ; c'est un geste naturel à la plus profonde douleur. Dans la fresque de Pompéi, Agamemnon s'est détourné et se cache à la fois par son manteau descendant sur le front et par sa main droite sur laquelle son visage s'appuie ; dans une mosaïque d'Ampurias (*A. Z.*, 1869, pl. XIV), la main est placée de façon à ce qu'Agamemnon ne voie pas le sacrifice de sa fille, mais son visage est en partie visible pour les spectateurs.

Il est probable que la biche apparaissait sur l'autel dans le tableau de Timanthe, si l'on y rapporte un vers de l'auteur de l'*Aetna* (sans doute Lucilius, ami de Sénèque et gouverneur de la Sicile), alléguant des peintures grecques, *Graiae tabulae : Nunc tristes circa subjecta altaria cervae Velatusque pater* (597-8) « Maintenant ce sont des assistants qui entourent, désolés, l'autel sur lequel une biche descend, c'est un père se voilant la face ». Cf. Amelung, *Rœm. Mitt.*, 1905, p. 306 ; T. Tosi, *Studi* de Milani, IV (1912).

1. Palamède passait pour avoir été lapidé par Ulysse — avec ou sans le concours d'Agamemnon — dans un puits où on l'avait fait descendre en lui faisant croire qu'il contenait un trésor. Bien qu'il soit assez difficile de comprendre comment un pareil épisode pouvait être représenté en peinture, il n'y a pas de raison d'en contester l'existence avec Klein (II, p. 185), puisqu'on nous vante précisément l'ingéniosité de Timanthe.

2. Cet Aristonikos est sans doute le citharède d'Olynthe qui accompagna Alexandre en Asie ; quand il périt en 328, Alexandre lui fit élever une statue de bronze à Delphes (Arr. *Anab.*, IV, 16, 6 ; Plut. *De Alex. fort.*, II, 2). D'après **281** on pourrait croire qu'Alexandre passait pour avoir eu le pressentiment de sa mort en voyant celle de Palamède.

### 4. — Héros.

**312.** — *PLIN.* XXX, 74 : Pinxit et heroa absolutissimi operis artem ipsam complexus viros pingendi, quod opus nunc Romae in templo Pacis est.

### 5. — Cyclope endormi

**313.** — *PLIN.* XXXV, 74 : Sunt et alia ingenii eius exempla, veluti Cyclops dormiens in parvola tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrso pollicem eius metientis.

**314.** — *PLIN.* XXXV, 74 : Atque in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur, et cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est.

## VI

## L'ÉCOLE DE SICYONE (v. 400-330).

### EUPOMPOS DE SICYONE *fin du Ve s.-début du IVe*.

### KOLATÈS DE TÉOS (*cf.* **307**).

**315.** — *PLIN.* XXXV, 75 : Euxinidas hac aetate docuit Aristiden praeclarum artificem Eupompus Pamphilum Apellis praeceptorem. Est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens. Ipsius auctoritas tanta fuit ut diviserit picturam in genera : quae ante eum duo fuere — Helladicum et Asiaticum appellabant — propter hunc qui erat Sicyonius diviso Helladico tria facta sunt, Ionicum, Sicyonium, Atticum.

---

1. On a suggéré avec raison, pour expliquer ce jugement, que le *Héros* de Timanthe était pour les peintres un *canon*, comme le *Doryphore* de Polyclète pour les sculpteurs.

2. C'est donc un des tableaux réunis par Néron dans sa Maison d'Or et transférés par Vespasien dans le Temple de la Paix (Plin. XXXIV, 84).

3. Robert *Bild und Lied*, p. 35 a proposé de voir l'influence du *Cyclope* d'Euripide dans l'association de Satyres au Cyclope. Un vase de la deuxième moitié du v<sup>e</sup> siècle montre déjà des Satyres s'unissant aux compagnons d'Ulysse pour surprendre Polyphème endormi (Roscher, art. *Polyphemos*, p. 2704). Malgré la protestation de Winter (*Jahrb.* 1891, p. 272), Klein (II, p. 186) persiste à juger impossible que cette peinture ait appartenu au début du IVe siècle et il l'attribue à Timanthe le Jeune. Ce tableau est le précurseur de toute une série d'œuvres hellénistiques (les Pygmées autour d'Héraklès endormi, les enfants sur le Nil étendu, etc.

4. On a proposé de voir un écho de cette peinture dans une fresque du Casino Rospigliosi (cf. Springer-Michaelis, fig. 474).

5. L'*helladique* est l'école de Polygnote et de Mikon, l'*asiatique* celle de Zeuxis et de Parrhasios. La différence entre les deux grandes écoles de Grèce et d'Asie

*à Rome un* Héros.

**312.** — Il peignit aussi un héros, tableau dans lequel il atteignit à la perfection de ce que la peinture peut faire en représentant des figures viriles [1]. Cette œuvre est maintenant à Rome, dans le temple de la Paix [2].

*On citait encore un* Cyclope endormi.

**313.** — Il y a encore d'autres exemples de son esprit d'invention : tel le tableautin où l'on voit le Cyclope dormant ; pour faire comprendre son énormité il peignit à côté des Satyres mesurant son pouce avec un thyrse [3].

*comme un des chefs-d'œuvre de l'ingéniosité qui caractérisait son art :*

**314.** — Il est bien le seul artiste dont les œuvres suggèrent toujours plus que ce qui est peint et, quelque grand que soit son art, sa faculté d'invention le dépasse encore.

*On a vu que Timanthe a eu comme rival Kolotès de Téos* **307** *et qu'il a peut-être contribué à former l'École de Sicyone. Celle-ci commence avec un contemporain de Parrhasios et de Timanthe, Eupompos de Sicyone ; il rendit à la peinture sicyonienne un éclat qui en fit une des trois grandes écoles du IVe s.*

**315.** — A la même époque Euxeinidas eut pour élève Aristeidès, artiste fameux, et Eupompos eut Pamphilos, le maître d'Apelle. On a d'Eupompos un athlète vainqueur dans un combat gymnique, une palme à la main [4]. Son influence fut si grande qu'il donna naissance à une nouvelle division de la peinture. Avant lui deux styles étaient en vigueur — l'Helladique et l'Asiatique — après lui, qui était de Sicyone, il y en eut trois, par la subdivision de l'Helladique [5] : l'Ionien, le Sicyonien [6], l'Attique.

---

était peut-être encore matière à discussion du temps de Théophraste qui montre son Vantard controversant περὶ τῶν τεχνιτῶν τῶν ἐν τῇ Ἀσίᾳ ὅτι βελτίους εἰσὶ τῶν ἐν τῇ Εὐρώπῃ (*Char.* 23 : il peut s'agir aussi de l'art d'Orient opposé à celui de la Grèce). On a vu que c'est Timanthe, le peintre le plus ingénieux de l'école asiatique, qui paraît avoir donné son renouveau à la peinture sicyonienne. Celle-ci, qui remonte aux Dédalides, a dû d'elle-même se mettre à la hauteur de la sculpture sicyonienne qui, de Polyclète à Lysippe, a atteint la perfection que l'on sait. Il est probable que cet *Athlète* d'Eupompos passait pour une sorte de canon à la façon du *Doryphore*. Milchhoefer (*Arch. Stud. Brunn dgb.* 1892, p. 72) a réuni de nombreux exemples de jeunes gens tenant une palme de la main gauche et portant de la droite une couronne à leur tête. Peut-être ces figures sont-elles inspirées du type créé par Eupompos (cf. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 256).

6. Le renom de l'école de Sicyone est attesté par Strabon, VIII, 6, 23 : μάλιστα γὰρ καὶ ἐνταῦθα (à Corinthe) καὶ ἐν Σικυῶνι τὸ ἐνθάδε γραφικὴ τε καὶ πλαστική

**316**. — *PLIN.* XXXIV, 61 : Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. Eum enim interrogatum quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine naturam ipsam imitandam esse, non artificem.

## PAMPHILOS D'AMPHIPOLIS (*v. 400-350*)

**317**. — *SUID.* v. Πάμφιλος Ἀμφιπολίτης ἢ Σικυώνιος [ἢ Νικοπολίτης φιλόσοφος, ὁ ἐπικληθεὶς Φιλοπράγματος]· εἰκόνας κατὰ στοιχεῖον, τέχνην γραμματικήν, περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων. [γεωργικὰ βιβλία γ'].

v. Ἀπελλῆς... μαθητὴς Παμφίλου τοῦ Ἀμφιπολίτου.

**318**. — *PLIN.* XXXV, 76 :... ipse Macedo natione, sed primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse, docuit neminem talento minoris annuis XD quam mercedem et Apelles et Melanthius dedere ei. Huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia ut pueri ingenui, omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honos ei fuit ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. Ideo neque in hac neque in toreutice ullius qui servierit opera celebrantur.

**319**. — *PLIN.* XXXV, 123 : Pamphilus quoque Apellis praeceptor non pinxisse solum encausta sed etiam docuisse traditur Pausian Sicyonium primum in hoc genere nobilem.

---

1. Sur l'opinion de Douris de Samos, cf. plus bas **491**. Lysippe étant né vers 400, l'anecdote doit se placer vers 375.

2. Il y a évidemment confusion dans cette notice entre deux Pamphilos, le peintre et un philosophe de Nikopolis (postérieur à la victoire d'Actium). Mais les titres de la plupart des œuvres citées conviennent si bien à ce que nous savons par Pline du peintre qu'on ne voit pas de raison de les attribuer au philosophe, comme Overbeck l'a fait à la suite d'Urlichs (*Rhein. Mus.* XVI, p. 247). Je n'attribue au philosophe que ce qui a été placé entre crochets. — Brunn a remarqué (II, 135) que Cicéron semble connaître un Pamphilos qui aurait été à la fois rhéteur et peintre : *Pamphilumque nescio quem sinamus in infulis tantam rem* (la Rhétorique) *tamquam pueriles delicias aliquas depingere* (*De Or.*, III, 21). Le fait que Pamphilos était originaire d'Amphipolis — d'où il vint sans doute à Sicyone pour suivre les leçons d'Eupompos (**315**) — n'a peut-être pas été sans contribuer à faire de son élève Apelle le peintre d'Alexandre. Comme Amphipolitain, il avait en même temps des attaches avec Athènes où on le trouve travaillant vers 388 et vers 367. Sa période d'activité semble donc pouvoir se placer entre 400 et 350.

3. Ces renseignements doivent être puisés à la *Lettre sur la peinture* d'Apelle.

4. On voit chez Aristote que la théorie de Pamphilos commençait seulement à prévaloir vers le milieu du IVe s. Dans *Pol.*, VIII, 23, après avoir dit que les trois

*Eupompos devait travailler encore vers 375, comme il résulte de l'anecdote suivante :*

**316**. — Lysippe de Sicyone, affirme Douris[1], n'aurait été l'élève de personne, mais, d'ouvrier en cuivre qu'il était d'abord, il fut déterminé à se risquer par une réponse du peintre Eupompos. Celui-ci, en effet, à qui l'on demandait quel était son modèle parmi ses prédécesseurs, aurait montré une foule et dit que c'est la nature même, non un artiste, qu'il faut prendre pour modèle.

*Né à Amphipolis, établi à Sicyone, Pamphilos fut, en même temps qu'un peintre, un théoricien et un historien de la peinture.*

**317**. — Pamphilos. D'Amphipolis ou de Sicyone ou de Nikopolis. Philosophe surnommé l'Ami des faits (?)]. Ouvrages : Tableaux par ordre alphabétique, Art du dessin, Sur le dessin et sur les peintres célèbres [Géorgiques en 3 livres][2].

Apelle, élève de Pamphilos d'Amphipolis.

*Pamphilos est surtout connu pour avoir été le maître d'Apelle, de Mélanthios et de Pausias et pour les progrès qu'il fit faire au dessin.*

**318**. — Pamphilos était Macédonien d'origine. Mais il fut le premier des peintres qui eût étudié toutes les sciences, surtout l'arithmétique et la géométrie, sans lesquelles il affirmait qu'on ne pouvait atteindre à la perfection de l'art.

Il ne donnait pas ses leçons à moins d'un talent, soit 500 deniers par an. C'est le prix que lui payèrent Apelle et Mélanthios[3].

C'est grâce à son influence qu'à Sicyone d'abord, puis dans la Grèce entière, les enfants de naissance libre apprirent, avant toute chose, la « graphique », c'est-à-dire la peinture sur du buis, et que cet art fut admis comme le premier des arts libéraux[4]. Il fut toujours si en honneur que les hommes libres, bientôt même ceux de grande naissance, aimèrent à s'y exercer, et qu'il fut interdit à perpétuité aux esclaves. De là vient qu'on ne mentionne aucune œuvre célèbre ni en peinture ni en toreutique exécutée par un esclave.

*En même temps que l'art du dessin il répandit la peinture à l'encaustique.*

**319**. — On dit que Pamphilos, le maître d'Apelle, non seulement peignit à l'encaustique, mais encore qu'il enseigna ce procédé à Pausias de Sicyone, le premier qui se soit rendu célèbre en ce genre.

---

bases de l'enseignement sont « lire et écrire, gymnastique, musique » il ajoute « quelques-uns mettent en quatrième le dessin » (γραφική). Lui-même y voit deux avantages (2, 6 et 3, 2) : mieux juger les œuvres d'art et mieux comprendre la beauté. Cf. P. Girard, *L'Éducation athénienne* (1891), p. 221. C'est peut-être par anachronisme que Porphyre (*Vita Pyth.*, 14, p. 23 Kiessling) fait suivre par le jeune Pythagore les leçons καθαριστοῦ καὶ παιδοτρίβου καὶ ζωγράφου. C'est à la coutume grecque que Paul-Émile devait se conformer quand il prenait des ζωγράφοι parmi les maîtres de ses fils (Plut. *Aem.*, VI).

**320**. — *QUINTIL. Inst. Or.*, XII, 10, 6 : Floruit autem circa Philippum et usque ad successores Alexandri pictura praecipue sed diversis virtutibus. Nam cura Protogenes, ratione Pamphilus ac Melanthius... praestantissimus.

**321**. — *PLUT. Arat.*, 12-3 : Ἐκ δὲ Καρίας χρόνῳ πολλῷ περαιωθεὶς εἰς Αἴγυπτον, αὐτόθεν τε τῷ βασιλεῖ διακειμένῳ πρὸς αὐτὸν οἰκείως ἐνέτυχε καὶ τεθεραπευμένῳ γραφαῖς καὶ πίναξιν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος, ἐν οἷς κρίσιν ἔχων οὐκ ἄμουσον ὁ Ἄρατος ἀεί τι τῶν τεχνικῶν καὶ περιττῶν, μάλιστα δὲ Παμφίλου καὶ Μελάνθου, συνάγων καὶ κτώμενος ἐπέστελλεν. Ἤνθει γὰρ ἔτι δόξα τῆς Σικυωνίας μουσικῆς καὶ χρηστογραφίας, ὡς μόνης ἀδιάφθορον ἐχούσης τὸ καλόν, ὥστε καὶ Ἀπελλῆν ἐκεῖνον ἤδη θαυμαζόμενον ἀφικέσθαι καὶ συγγενέσθαι τοῖς ἀνδράσιν ἐπὶ ταλάντῳ, τῆς δόξης μᾶλλον ἢ τῆς τέχνης δεόμενον μεταλαβεῖν.

**322**. *ARISTOPH. Plut.*, v. 382-385 :

Ὁρῶ τιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδούμενον,
ἱκετηρίαν ἔχοντα μετὰ τῶν παιδίων
καὶ τῆς γυναικός, κοὐ διείσοντ' ἄντικρυς
τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὁτιοῦν τῶν Παμφίλου.

*Schol.* (v. 385) : Α. Ὁ Πάμφιλος οὗτος γραφεὺς ἦν· ἔγραψε δὲ τοὺς Ἡρακλείδας ἱκετεύοντας μετὰ κλάδων ἐλαίνων, ὅτε αὐτοὺς ἐκ Πελοποννήσου ἀπήλασαν.

Β. Πάμφιλος ζωγράφος ἦν, ὅστις τοὺς Ἡρακλείδας ἔγραψεν ἱκετεύοντας τὸν τῶν Ἀθηναίων δῆμον· μετὰ γὰρ θάνατον Ἡρακλέους Εὐρυσθεὺς διώκει τοὺς Ἡρακλείδας, διὰ τὸ πρὸς τὸν Ἡρακλέα τὸν ἐκείνων πατέρα ἐμφύλιον μῖσος. Ταύτην τὴν ἱστορίαν ἔγραψε Πάμφιλος ζωγράφος· κατὰ δέ τινας τραγικὸς ἦν, ὃς τὴν τῶν Ἡρακλειδῶν τύχην χαρακτῆρι ὑφηγήσατο..... Τὰ δὲ λίαν ἐπιτετηδευμένα ὑπομνήματα διστάζει, πότερον τραγικὸς ποιητής, ἢ ζωγράφος, ὃν καθηγήσασθαί φασιν Ἀπελλοῦ. Ἐν μέντοι ταῖς Διδασκαλίαις πρὸ τούτων τῶν χρόνων Πάμφιλος οὐδεὶς φέρεται τραγικός.

---

1. Quintilien vient de mentionner Zeuxis et Parrhasios (cf. **293**). C'est peut-être de cette réputation de Pamphilos qu'il faut voir un écho dans le passage d'un grammairien tardif qui, énumérant les fondations des différentes techniques, mentionne Παμφίλος pour la ζωγραφική (Cramer, *Anal. Ox.*, VI, p. 255).

2. Ce qui caractérise cette école sicyonienne paraît avoir été le perfectionnement des progrès techniques avec l'emploi des règles fixes et d'une méthode déterminée pour chaque sujet ; toutes ces nouveautés permirent de peindre avec plus de sûreté et de facilité ; aussi est-ce peut-être à l'influence de ces tableaux de Pamphilos et de Mélanthios acquis pour Ptolémée III qu'il faut faire remonter cette *Aegyptiorum ars compendiaria* — cette façon abrégée et expéditive de peindre, — à laquelle Pétrone (*Sat.*, 3), attribue la décadence de la peinture. En tout cas, le goût pour la peinture sicyonienne était déjà marqué chez le prédécesseur de Ptolémée III : dans la fameuse description, par Callisthène, de la fête

*Aussi imitait-on l'ordonnance de sa peinture :*

**320**. — La peinture fleurit depuis l'époque de Philippe jusqu'à celle des successeurs d'Alexandre ; elle atteignit alors sa plus grande perfection, mais en montrant des qualités différentes. Ainsi, c'est par le soin que Protogène fut le premier, par la fidélité aux règles que le furent Pamphilos et Mélanthios [1].

*Ses tableaux étaient déjà très estimés au temps de Ptolémée III, comme il résulte de ce que Plutarque rapporte à propos d'Aratos :*

**321**. — De Carie, longtemps après, il passa en Égypte et se rendit à la cour du roi qui était bien disposé pour lui ; Aratos avait gagné ses bonnes grâces en lui envoyant de Grèce des peintures et des tableaux ; car il était connaisseur, et amassait et achetait toujours, pour les lui envoyer, quelques œuvres d'art ou quelques curiosités, particulièrement des œuvres de Pamphilos et de Mélanthos. Les lettres étaient alors florissantes à Sicyone, ainsi que la bonne peinture ; là seulement, cet art avait la réputation de conserver intact le sentiment du beau, de sorte que le célèbre Apelle, déjà en possession de l'admiration publique, s'y rendit et se mit à l'école de ces hommes, auxquels il paya un talent pour avoir le bénéfice de leur réputation plus encore que de leur art [2].

*On connaît quatre de ses tableaux : les* Héraklides *peints à Athènes peu avant le* Plutus *d'Aristophane qui les cite :*

**322**. — Je vois quelqu'un qui viendra s'asseoir en suppliant au pied du tribunal, un rameau d'olivier à la main, avec ses enfants et sa femme, exactement comme les Héraklides de Pamphilos.

I. Ce Pamphilos était un peintre ; il représenta les Héraklides, chassés du Péloponnèse, portant en suppliants des rameaux d'olivier.

II. Pamphilos était un peintre, qui représenta les Héraklides implorant l'appui du peuple athénien : après la mort d'Héraklès, Eurysthée avait chassé les Héraklides, par haine de famille contre leur père. Cette aventure fut représentée par le peintre Pamphilos ; suivant quelques-uns, il s'agirait d'un auteur tragique, qui aurait mis à la scène les malheurs des Héraklides. On ne sait pas au juste s'il s'agit d'un poète tragique ou d'un peintre, qui aurait été, dit-on, le maître d'Apelle. En tout cas, dans les Didascalies antérieures à cette époque, il ne figure aucun auteur tragique du nom de Pamphilos.

---

célébrée vers 275 par Philadelphe, on voit la tente du roi ornée de cent statues de marbre des plus habiles artistes, adossées contre les pilastres ; « dans les entrecolonnements étaient suspendus des tableaux de l'école de Sicyone, alternant avec d'autres peintures aussi diverses que bien choisies » ἐν δὲ ταῖς ἀναμέσοις χώραις πίνακες τῶν Σικυωνιακῶν ζωγράφων, ἀναλλὰξ δ' ἐπιλεκτοι πάσαι παντοῖαι (Athen. V, p. 196*e*) ; Ptolémée devait donc avoir une centaine de tableaux sicyoniens.

Γ. Ὁ... Εὐρυσθεὺς μετὰ θανατον Ἡρακλεους τους Ἡρακλείδας ἐδίωξε, καὶ οὗτοι μετὰ τῆς Ἀλκμήνης παρεκάλεσαν τοὺς Ἀθηναίους βοηθῆσαι αὐτοῖς, ὅπερ καὶ ἐγένετο. Τὰ οὖν συμβάντα αὐτοῖς ζωγράφος τις Ἡάμφιλος Ἀθηναῖος εἰς τὴν στοὰν τῶν Ἀθηναίων ἔγραψε, καὶ αὐτοὺς ἱκετεύοντας.

**323.** *PLIN.* XXXV, 76: Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate.

## PAUSIAS DE SICYONE (*v. 380-330*).

**324.** — *PLIN.* XXXV, 123 : Pamphilus quoque Apellis praeceptor non pinxisse solum encausta sed etiam docuisse traditur Pausian Sicyonium primum in hoc genere nobilem. Bryetis filius hic fuit eiusdemque primo discipulus. Pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis, cum reficerentur quondam a Polygnoto picti multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset. 124. Idem et lacunaria primus pingere instituit, nec camaras ante eum taliter adornari mos fuit. Parvas pingebat tabellas, maxumeque pueros ; hoc aemuli interpretabantur facere eum, quoniam tarda picturae ratio esset illa ; quamobrem, daturus et celeritatis famam, absolvit uno die tabellam quae vocata est hemeresios puero picto. 125. Amavit in iuventa Glyceram municipem suam, inventricem coronarum, certandoque imitatione eius ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam : postremo pinxit et ipsam sedentem cum corona, quae e nobilissimis tabula appellata est stephaneplocos, ab aliis stephanopolis, quoniam Glycera venditando coronas sustentaverat paupertatem. Huius tabulae exemplar, quod apographon vocant, L. Lucullus duobus talentis emit Dionysiis Athenis. 126. Pausias autem fecit et gran-

---

1. Il doit y avoir eu deux tableaux représentant les Héraklides se réfugiant à Athènes. L'un **197**, où figurait Makaria, avait été composé par Apollodôros d'Athènes sous l'influence des *Héraklides* d'Euripide (427) ; l'autre, œuvre de Pamphilos, devait être une actualité lorsque fut représenté le *Plutus* (388). Il n'y a rien d'invraisemblable à ce que ce tableau d'histoire nationale ait été exposé au Poecile.

2. Ce tableau a pu servir de modèle à ces stèles montrant le mari, la femme et les enfants dans une scène d'adieux, stèles dont le cimetière du Céramique a livré de si beaux exemplaires en relief, et celui de Pagasai des exemplaires peints. Voir plus loin la stèle peinte par Nikias.

3. Cette bataille doit être celle où les Athéniens et les Phliasiens, sous le commandement de Charès, surprirent et battirent les Sicyoniens (367). Comme, à ce moment, Sicyone, alliée de Thèbes, était au pouvoir d'Euphron, tyran appuyé par le parti démocratique, il faut supposer que Pamphilos fut au nombre de ses adversaires qui se réfugièrent à Athènes : cette défaite d'Euphron étant un succès pour les bannis, Pamphilos n'a pas dû hésiter à la commémorer.

III. Après la mort d'Héraklès, Eurysthée chassa les Héraklides, qui vinrent avec Alkmène invoquer l'appui des Athéniens ; on le leur accorda. Ces événements furent représentés par un peintre Athénien, nommé Pamphilos, dans le portique d'Athènes : les Héraklides y figuraient en suppliants[1].

*Et trois autres mentionnés par Pline :*

**323**. — De Pamphilos on vante : un groupe de famille[2], la victoire des Athéniens au combat de Phlionte[3], Ulysse sur son radeau[4].

*Pausias paraît avoir été principalement connu comme peintre de ces* putti *et de ces guirlandes qui restèrent après lui les éléments essentiels de la peinture décorative des lambris et des plafonds. Pline vante surtout de lui son* Sacrifice de Bœufs.

**324**. — On rapporte que Pamphilos, maître d'Apelle, non seulement peignit à l'encaustique, mais encore en enseigna le procédé à Pausias de Sicyone.

Celui-ci était fils de Bryès (ou Bryétès) qui fut son premier maître. Il peignit lui aussi au pinceau à Thespies les parois sur lesquelles on restaurait les fresques jadis peintes par Polygnote et, comparé à ce maître, il lui fut jugé très inférieur, parce qu'il avait engagé la lutte dans un genre qui n'était pas le sien[5].

Cet artiste fut aussi le premier qui peignit des plafonds ; avant lui ce n'était pas non plus l'usage de décorer ainsi les voûtes[6]. Il peignait de petits tableaux, surtout des enfants ; ses rivaux en donnaient pour raison que son procédé de peinture était trop lent.

Aussi, afin de s'acquérir une réputation de célérité, il termina en un

---

4. Il devait s'agir d'Ulysse qui, en quittant Kalypso, est assailli par la tempête qui le jettera chez les Phéaciens. Une lampe le représente étendu sur un radeau, regardant avec inquiétude au ciel où se voient les têtes de deux vents (*Ath. Mitth.* XIV, p. 164).

5. Voir **123**. Les fresques de Polygnote avaient sans doute été gatées lors de la destruction de Thespies par les Thébains en 374 ; la restauration doit se placer lors de la reconstruction de la ville, peu après 335. Il est probable que ce passage si circonstancié est pris, directement ou indirectement, chez Xénokratès de Sicyone.

6. Il s'agit de deux nouveautés distinctes : la décoration par *cassone* de plafonds à soffites (cf. p. 30 n. 9 et l'art. *Lacunaria* du *Dict. des Ant.*) ; la peinture à fresque de plafonds en coupole (l'ornementation par des figures de plafonds droits est déjà mentionnée par Aristoph. *Vesp.* 1215 ; Diphilos, p. 404, 2 Meineke). Dans la Table des matières de Pline elles sont distinguées en ces termes : *Quis primus lacunaria pinxerit ; quando primum camarae pictae.* En combinant ce passage avec le texte **326**, Cavvadias a supposé que Pausias avait peint le plafond en bois qui couvrait le centre de la Tholos d'Épidaure (*Mélanges Nicole*, 1905, p. 611) ; pour J. Six (*Arch. Jahrb.*, 1905, p. 161), il aurait peint les caissons de marbre qui formaient le plafond de la péristasis.

dis tabulas, sicut spectatam in Pompei porticu boum inmolationem. Iam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo.
20 Ante omnia cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intellegitur amplitudo. 127. Dein, cum omnes quae volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quae condunt nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit magna prorsus arte in aequo exstantia ostendente et in confracto solida
25 omnia. Sicyone et hic vitam egit, diuque illa fuit patria picturae. Tabulas inde e publico omnis propter aes alienum civitatis addictas Scauri aedilitas Romam transtulit.

**325**. — *PLIN.* XXI, 4 : Arborum enim ramis coronari in sacris certaminibus mos erat primum. Postea variare coeptum mixtura versicolori florum quae invicem odores coloresque accenderet, Sicyone ingenio Pausiae pictoris atque Glycerae coronariae dilectae admodum illi ; cum opera ejus pictura imitaretur, illa provocans variaret, essetque certamen artis ac naturae ; quales etiam nunc exstant artificis illius tabellae atque in primis appellata stephaneplocos qua pinxit ipsam.

---

1. Ἡμερήσιος signifie « en un seul jour ». Pausias doit donc être considéré comme le créateur de ces *putti* qui occupent, ainsi que les guirlandes, une telle place dans la peinture décorative de Pompéi. C'est certainement à l'un de ces tableaux que songe Virgile dans *Aen.*, VII, 378-83.

> ...torto volitans sub verbere turbo,
> Quem pueri magno in gyro vacua atria circum
> Intenti ludo exercent ; ille actus habena
> Curvatis fertur spatiis ; stupet inscia supra
> Impubesque manus, mirata volubile buxum ;
> Dant animos plagae).

« Les coups du touet qui l'enveloppent font voltiger une toupie : les enfants appliqués à leur jeu lui font décrire une large circonférence tout autour d'une salle vide. Sous l'action de la courroie, la toupie est entraînée et se meut en rond ; la jeune troupe en extase admire les mouvements du buis sans en comprendre la cause et, par des coups redoublés, excite sa vitesse. »

2. Pour d'autres copies de tableaux, voir **221**, **227**, etc. L'élévation du prix payé (12.000 fr.) qui peuvent valoir le quintuple — rend possible qu'il s'agisse d'une réplique de Pausias lui-même. Lucullus visita Athènes en 88-7 comme questeur de Sylla. C'est alors qu'il s'y lia avec le sculpteur Arkésilaos. Ce texte permet de croire que des concours de peinture avaient lieu à cette époque en même temps que les concours dramatiques des Dionysies.

3. Ce sujet du *Sacrifice d'un bœuf* nous est connu par de nombreuses œuvres d'art gréco-romaines. Parmi les exemples les plus remarquables, citons deux plaques de l'*Ara Pacis* (Reinach, *Rép. Reliefs*, I, p. 237), un vase de Bosco-Reale (*ibid.* I, p. 95), une peinture de Pompéi (Helbig, n. 1411). Cf. **333**.

4. Pausias a donc perfectionné le modelé. Dans une peinture monochrome sur marbre de Naples, le même effet se remarque sur un Centaure (Helbig, n. 1241; cf. ci-dessus p. 180 n.).

seul jour un tableau représentant un enfant qu'on appela *hemérésios* [1]. Il aima dans sa jeunesse Glycère, sa compatriote, qui inventa des couronnes nouvelles ; en rivalisant avec sa maîtresse, il parvint à reproduire en peinture la variété extrême des nuances des fleurs. Enfin, il la peignit elle-même, assise, avec une couronne : c'est un de ses tableaux les plus réputés et il est appelé *stéphanéplokos* par les uns, par les autres *stéphanopolis*, parce que Glycère subvenait à sa pauvreté en vendant des couronnes. Une copie de ce tableau — un *apographon* comme on dit — fut achetée deux talents par L. Lucullus aux Dionysies à Athènes [2].

Mais Pausias fit aussi de grands tableaux, par exemple le sacrifice des bœufs que l'on voit dans le Portique de Pompée [3]. Dans cette peinture, il a eu des trouvailles que depuis beaucoup ont imitées, mais que nul n'a égalées. Et d'abord, bien qu'il voulût faire voir la longueur du bœuf, il l'a peint de face, et non de profil, et on n'en comprend pas moins parfaitement les dimensions de l'animal. Puis, tandis que tous les peintres font en blanc les parties qui doivent paraître saillantes, en noir les parties rentrantes, lui, il fit en noir le bœuf tout entier et sut, dans l'ombre même, trouver une ombre [4] ; avec un art supérieur il rendit les reliefs sur une surface plane et, en raccourci [5], même toutes les formes pleines. C'est à Sicyone qu'il passa sa vie et cette ville fut longtemps la patrie de la peinture. Dans la suite, tous ses tableaux furent vendus publiquement pour payer les dettes de la ville et furent transportés à Rome pendant l'édilité de Scaurus [6].

*et sa* Tresseuse de guirlandes *qui aurait représenté sa maîtresse Glycère.*

**325.** — Pour les couronnes on se servit d'abord de rameaux d'arbres dans les jeux sacrés. Ensuite on commença à les égayer par le mélange de fleurs multicolores qui mettaient réciproquement en valeur leur parfum et leur couleur : cela se fit à Sicyone par l'ingéniosité du peintre Pausias et de Glycère, la tresseuse de couronnes, qu'il aimait passionnément. Comme il imitait en peinture ce qu'elle fabriquait, elle en varia les modèles pour qu'il fût pris d'émulation, créant comme un concours entre la nature et l'art. On a conservé des peintures que fit alors cet artiste et, tout d'abord, celle qu'on appelle la *stéphanéplokos* où il représenta Glycère elle-même [7].

---

5. Le premier raccourci heureux qu'on rencontre dans l'art antique est celui d'un des chevaux de la mosaïque de *la bataille d'Alexandre* ; on le retrouve dans deux chevaux peints à Pompéi, Helbig, n. 1389, 1389 *b*.

6. A la suite de la guerre de Mithridate, Sicyone s'était perdue de dettes (cf. Cic. *ad Att.*, I, 19, 9 ; 20, 4 ; *Tusc.*, III, 22, 53). L'édilité d'Aemilius Scaurus se place en 58. Comme il passa pour s'être ruiné par ses largesses, on doit supposer que c'est lui qui acheta les tableaux de Pausias pour les donner à Rome.

7. Cette invention est placée ici par Pline *post Olympiada C* (380-77). D'autre part, quand il passe de Pausias à Euphranor, il place celui-ci à la 104e Ol. (364-1).

**326**. — *PAUSAN.* II, 27, 3 : Οἴκημα δὲ περιφερὲς λίθου λευκοῦ καλούμενον Θόλος ὠκοδόμηται πλησίον, θέας ἄξιον· ἐν δὲ αὐτῷ Παυσίου γράψαντος βέλη μὲν καὶ τόξον ἐστὶν ἀφεικὼς Ἔρως, λύραν δὲ ἀντ' αὐτῶν ἀράμενος φέρει. Γέγραπται δὲ ἐνταῦθα καὶ Μέθη, Παυσίου καὶ τοῦτο ἔργον, ἐξ ὑαλίνης φιάλης πίνουσα· ἴδοις δὲ κἂν ἐν τῇ γραφῇ φιάλην τε ὑάλου καὶ δι' αὐτῆς γυναικὸς πρόσωπον.

**327**. — *ATHEN.* XIII, p. 567 B : Οὐκ ἂν ἁμάρτοι δέ τίς σε καὶ πορνογράφον καλῶν, ὡς Ἀριστείδην καὶ Παυσίαν ἔτι τε Νικοφάνη τοὺς ζωγράφους· μνημονεύει δὲ αὐτῶν ὡς ταῦτα καλῶς γραφόντων Πολέμων ἐν τῷ Περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι πινάκων.

Παυσανίαν cod. Παυσίαν Sillig. Il semble bien qu'il ne puisse s'agir ici que de Pausias, non d'un Pausanias tout à fait inconnu.

**328**. *HOR. Sat.*, II, VII, 95 :

Vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella,
Qui peccas minus atque ego, cum Fulvi Ruturbaeque
Aut Pacideiani contento poplite miror

---

Le *floruit* de Pausias se trouve ainsi circonscrit et il devient impossible d'identifier sa Glycère avec celle qui fut la maîtresse de Ménandre. Sur les couronnes peintes, cf. les art. *Corona* et *Serta* du *Dict. des Ant.* et Leroux, *Lagynos*, p. 107. On voit précisément à Sicyone Aratos et ses amis se parer de couronnes à l'agora (Plut. *Ar.*, 6). Par de nombreux reliefs gréco-romains on sait à quelle perfection fut poussé l'art de figurer les guirlandes ; on en a trouvé de beaux exemples sculptés ou peints à Alexandrie dont la *guirlandomanie* était connue dans l'antiquité (cf. E. Breccia, *Musée égyptien*, 1911). Démétrios de Phalère met déjà en garde les peintres contre la tendance à perdre leurs forces dans la peinture de fleurs et d'oiseaux. On peut s'imaginer la Στεφανοπλόκος de Pausias d'après les fresques de Pompéi où des Psychés tressent des couronnes (*Mus. Borb.* IV, pl. 47 et Niccolini, *Domus Vettiorum*, pl. 12) et aussi d'après l'admirable « cueilleuse de fleurs » de Stabiae (Baumgarten-Poland, *Die hellenistich-roemische Kultur*, fig. 310) ; cf. aussi *Anth. pal.*, V, 80. Pour Éros à la couronne voir **228**, les peintures de la maison des *Vettii* et Helbig, n. 799.

1. Les comptes d'Épidaure montrent que la *tholos*, commencée vers 360, n'a été achevée que vers 330 (Pomtow, *Klio*, 1912, p. 281). Il est possible de voir dans ces peintures des fresques exécutées pour la Tholos, comme le veut Cavvadias (cf. p. 257, n. 6) ; mais il me paraît plus vraisemblable, les sujets n'ayant rien qui les rapporte à Asklépios, d'y voir des tableaux de Pausias qui ont pu être acquis après sa mort (sur les *zôgraphoi* mentionnés dans les Comptes d'Épidaure, cf. p. 18 n.). Pausanias parle peut-être d'après Polémon (**327**).

2. Studniczka a prétendu que la phrase de Pausanias était extraite de l'épigramme qui se trouvait sous le tableau ; mais il faudrait remplacer λύραν par φαρμακα. C. Robert (*Arch. Märchen*, p. 168) a réfuté cette hypothèse ; mais il ne paraît pas avoir raison en supposant que l'arc et les flèches n'étaient pas figurés dans le tableau : Pausanias avait été si surpris de voir un Éros portant la lyre au

*Outre ces peintures conservées à Sicyone jusqu'à ce qu'elles furent apportées à Rome en 58, on vantait encore de lui deux tableaux exposés à Épidaure*, Éros à la lyre *et* Méthé au verre :

**326**. — Dans le voisinage, s'élève un curieux édifice circulaire en marbre blanc, nommé Tholos (*rotonde*) [1]. On y voit un tableau de Pausias représentant Éros qui a déposé son arc et ses flèches pour prendre une lyre à la place [2]. Un autre tableau représente l'Ivresse buvant dans une coupe de cristal. C'est aussi l'œuvre de Pausias. On s'aperçoit au premier coup d'œil que la coupe est de cristal, et l'on distingue le visage de la femme au travers [3].

*Il peignit aussi des tableaux licencieux :*

**327**. — On pourrait à bien juste titre t'appeler toi aussi le *pornographe*, comme les peintres Aristeidès et Pausias [4], et Nikophanès aussi ; Polémon les mentionne comme habiles en ce genre, dans son livre *Sur les tableaux de Sicyone*.

*Peut-être est-ce aux* scènes de bataille *que lui attribue Fronton* (**294**) *qu'Horace fait allusion dans ces vers :*

**328**. — (Davus à Horace.) Quand tu restes cloué comme un imbécile devant un tableau de Pausias, es-tu moins en faute que moi quand j'admire, les jarrets tendus, les combats de Fulvius, de Rutuba ou de Paci-

---

lieu de l'arc qu'il y aurait vu une innovation de Pausias. Mais il suffit de parcourir les art. *Éros* du Roscher (Furtwaengler), du Pauly-Wissowa (Waser) et *Cupido* du *Dict. des Ant.* (Collignon) pour voir que ce n'est qu'au IVe s. qu'on commence à donner à Éros l'arc ou la couronne ; jusque-là il portait une fleur ou, — le plus souvent — la lyre. Le tableau de Pausias marque donc comme la transition entre les deux types d'Éros. Sans doute est-ce aussi à lui, peintre de *putti*, qu'on doit d'avoir représenté Éros en enfant au lieu de l'éphèbe ou du melléphèbe que Praxitèle et Lysias montraient encore en lui.

3. La nouveauté semble avoir consisté en cette figuration du cristal ; la nature transparente du vase où buvait l'Ivresse se marquait précisément par la réflection à travers ses parois du visage de la vieille qui devait personnifier ce vice comme dans le fameux groupe de la « vieille à la bouteille ». C'est à l'époque hellénistique que la peinture commence à montrer des figures réfléchies dans l'eau (Gorgone : Helbig, n. 1192 ; *Annali*, 1850, pl. A ; Narcisse : Helbig, n. 1339). La figuration de *Méthé*, inconnue jusqu'alors, apparaissait avec le tableau de Pausias et le groupe de *Dionysos et l'Ivresse* de Praxitèle ; un autre groupe de Méthé tendant une coupe de vin à Silène se voyait dans le temple de Silène à Élis. Paus. VI, 24, 8. A Épidaure même on a trouvé une statue où Flasch a vu *Méthé* Milchhoefer *Dikè* (*Arch. Jahrb.*, 1892, p. 204). *Méthé* est citée avec *Oknos* comme une des figures allégoriques les plus connues par Pollux, IV, 142. La « vieille à la bouteille » est un des sujets qu'aime l'art alexandrin (Winter, *Terrakotten*, II, 468).

4. On a vu que les sujets licencieux avaient été mis à la mode par Parrhasios. Sur cette tendance dans l'art alexandrin, cf. Helbig, *Untersuch. üb. die Campan. Wandmalerei*, p. 250.

Proelia rubrica picta aut carbone, velut si
Re vera pugnent, feriant vitentque moventes
Arma viri? Nequam et cessator Davus : at ipse
Subtilis veterum judex et callidus audis.

## MÉLANTHIOS DE SICYONE *v. 370-30.*

**329**. — *PLIN.* XXXV, 80 : Fuit autem Apelles non minoris simplicitatis quam artis: Melanthio de dispositione celebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.

**330**. *VITRUV.* VII, *praef.*, 14 : Praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt ut... Melampus (l. Melanthius).

**331**. — *DIOG. LAERT.* IV, 18 : Καὶ ὅλως ἦν τοιοῦτος οἷόν φησι Μελάνθιος ὁ ζωγράφος ἐν τοῖς Περὶ ζωγραφικῆς· φησὶ γὰρ δεῖν ἀυθάδειάν τινα καὶ σκληρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτρέχειν, ὁμοίως δὲ κἂν τοῖς ἤθεσιν.

**332**. — *PLUT. Arat.*, 13 : ...διὸ τὰς ἄλλας εἰκόνας τῶν τυραννων ἀνεῖλεν εὐθὺς ὁ Ἄρατος, ὅτε τὴν πόλιν ἐλευθέρωσε, περὶ δὲ τῆς Ἀριστράτου τοῦ κατὰ Φίλιππον ἀκμάσαντος ἐβουλεύσατο πολὺν χρόνον· ἐγράφη μὲν γὰρ ὑπὸ πάντων τῶν περὶ τὸν Μέλανθον ἅρματι νικηφόρῳ παρεστὼς ὁ Ἀρίστρατος, Ἀπελλοῦ συνεφαψαμένου τῆς γραφῆς, ὡς Πολέμων ὁ περιηγητὴς ἱστόρηκεν. Ἦν δὲ τὸ ἔργον ἀξιοθέατον, ὥστε γνάμπτεσθαι τὸν Ἄρατον ὑπὸ τῆς τέχνης, κἄθθίς τε μίσει τῷ πρὸς τους τυράννους ἐξαγόμενον κελεύειν καθαιρεῖν. Τὸν οὖν ζωγράφον Νεάλκη, φίλον ὄντα τοῦ Ἀράτου, παραιτεῖσθαι φασι καὶ δακρύειν, ὡς δ' οὐκ ἔπειθεν εἰπεῖν ὅτι τοῖς τυράννοις πολεμητέον, οὐ τοῖς τῶν τυράννων· Ἐάσωμεν οὖν τὸ ἅρμα καὶ τὴν Νίκην, αὐτὸν δέ σοι παρέξω τὸν Ἀρίστρατον ἐγὼ παραχωροῦντα του πίνακος. Ἐπιτρέψαντος οὖν τοῦ Ἀρατου

---

1. Le rapprochement serait plus piquant si, à ces esquisses de combats de gladiateurs tracées sur les murs, Horace opposait les savants tableaux de bataille de Pausias auxquels paraît faire allusion Fronton (**294**).

2. Voir comment Mélanthios est cité aussitôt après Pamphilos dans **320** et **321**. Il est préférable de nommer ce peintre Mélanthios, la forme Mélanthos ne se trouvant que chez Plutarque.

3. Sur les couleurs dont il se servait voir **5**. Comme il est le plus ancien des quatre peintres qui sont cités pour les avoir employées — les autres étaient Nikomachos, Apelle et Aétion — on peut supposer que c'est lui qui leur donna l'exemple.

4. Cette galerie de portraits royaux n'est pas un fait unique. Cicéron nous montre Verrès enlevant à Syracuse, au temple d'Athéna, *viginti et septem tabulas pulcherrime pictas.... in quibus erant imagines Siciliae regum ac tyrannorum quae non solum pictorum artificio delectabant sed etiam commemoratione hominum et cognitione formarum* (II *Verr.* IV, 55, 123).

deianus [1], si bien tracés à l'ocre ou au charbon que les personnages ont l'air de se battre, de frapper, d'éviter les coups pour de bon? Mais Davus n'est qu'un vaurien et un fainéant ; toi, tu passes pour un fin et habile connaisseur des œuvres de l'antiquité.

*Mélanthios de Sicyone paraît avoir succédé à Pamphilos à la tête de son école* [2]. *Après y avoir eu Apelle comme condisciple* **318**, *il l'eut pour élève, à ce que rapporte Pline :*

**329**. — La simplicité d'Apelle ne fut pas moins grande que son talent. Il se reconnaissait inférieur à Mélanthios pour la composition [3], à Asklépiodoros pour les mesures, c'est-à-dire pour l'art d'indiquer les distances qui séparent les objets.

*Il était célèbre comme historien et comme technicien de l'art, à en croire Pline, qui le cite parmi les sources de son livre sur la peinture, et Vitruve :*

**330**. — Ensuite beaucoup d'autres moins célèbres mirent par écrit les principes de la symétrie, tels... Mélanthios.

*Une citation de son* Traité de peinture *est donnée par Diogène Laerce :*

**331**. — Il en est de tout point, comme le dit Mélanthios le peintre, dans ses livres Sur la Peinture. Il dit qu'une pleine confiance en soi et une énergie même un peu rude sont nécessaires aux œuvres d'art, comme à la vie.

*Un de ses tableaux les plus fameux où Apelle collabora,* Aristratos auprès de son char qui porte Niké, *est cité par Plutarque :*

**332**. —... C'est pourquoi Aratos, dès qu'il eut rendu la liberté à la ville, fit déchirer toutes les autres images des tyrans [4], mais hésita longtemps au sujet de celle d'Aristratos, le contemporain de Philippe ; c'est qu'elle avait été peinte par toute l'école de Mélanthos ; elle représentait Aristratos auprès d'un char qui portait une Victoire, et Apelle y avait mis la main [5], comme le rapporte Polémon le périégète [6]. C'était une œuvre admirable, et Aratos se laissait fléchir par l'art dont elle témoignait : cependant il finit par ordonner de la détruire, en haine des tyrans. On dit que le peintre Néalkès, qui était des amis d'Aratos, le pria avec des larmes de l'épargner, et, comme il ne le pouvait convaincre, il lui dit qu'il fallait faire la guerre aux tyrans en personne, mais non pas à tout ce qui les touche. « Laissons

---

5. Cet Aristratos, dont Mélanthios avait commémoré ainsi une victoire à la course des chars, a été tyran de Sicyone au temps de Philippe de Macédoine. L'épisode narré doit se placer au lendemain de la libération de Sicyone par Aratos, en 250.

6. On sait que Polémon, dans sa *Périégèse*, avait consacré un chapitre spécial Περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι πινάκων (cf. ed. Preller, p. 47).

διήλειψεν ὁ Νεάλκης τὸν Ἀρίστρατον, εἰς δὲ τὴν χώραν φοίνικα μόνον ἐνεγράψεν, ἄλλο δ' οὐδὲν ἐτόλμησε παραβαλεῖν. Τοὺς δὲ πόδας ἐξαλειφόμενον τοῦ Ἀριστράτου διαλαθεῖν ὑπὸ τὸ ἁρμαλέγουσιν.

## ARISTOLAOS DE SICYONE (*v. 360-20*)

**333**. — *PLIN.* XXXV, 137 : Pausiae filius et discipulus Aristolaus e severissimis pictoribus fuit, cuius sunt Epaminondas, Pericles, Media, Virtus, Theseus, imago Atticae plebis, boum immolatio.

## NIKOPHANÈS ET SOKRATÈS DE SICYONE[1]

**334**. — *PLIN.* XXXV, 137 : Sunt quibus et Nicophanes eiusdem Pausiae discipulus placeat diligentia, quam intellegant soli artifices, alias durus in coloribus et sile multus ; nam Socrates iure omnibus placet ; tales sunt eius cum Aesculapio filiae Hygia, Aegle, Panacea, Iaso et piger qui appellatur Ocnos, spartum torquens quod asellus adrodit.

**335**. — *PLIN.* XXXV, 111 : Adnumeratur his et Nicophanes elegans ac concinnus ita ut venustate ei pauci conparentur ; cothurnus ei et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest.

**336**. — *PLUT. De Aud. poet.*, 3 : Γράφουσι δὲ καὶ πράξεις ἀτόπους ἔνιοι, καθάπερ... Ναιρεφάνης ἀκολάστους ὁμιλίας γυναικῶν πρὸς ἄνδρας.

---

1. Klein II, p. 315 veut grouper tous ces personnages en un seul tableau où Médée personnifierait l'ennemi naturel, le Mède, Thésée le Démos athénien, et la Vaillance (*virtus*) les exploits des Athéniens sauveurs de l'Hellade ; Périklès et Épaminondas indiqueraient que c'est par l'union d'Athènes et de la Béotie que s'achèverait la délivrance des Hellènes. L'ensemble formerait une grande allégorie politique qui aurait été peinte entre Chéronée (338) et le départ d'Alexandre (334). Même si cette date convient au fils de Pausias, rien ne paraît moins probable qu'une pareille interprétation. Pline a certainement en vue une série d'œuvres et il suffit de faire passer *Virtus* après *Theseus* pour qu'elle se décompose en trois groupes de deux tableaux : deux portraits d'hommes d'État qui ont pu être mis en regard, deux personnages que la mythologie associe, Thésée et Médée, deux personnifications allégoriques, la Vertu et le Peuple athénien. On a déjà vu une *Arétè* et un *Démos* peints par Parrhasios (**277**). Le Périclès a dû être fait pour Athènes, l'Épaminondas pour Thèbes avant Chéronée. On peut croire que ces grands hommes n'étaient pas seulement peints en pied, mais qu'on les entoura de figures allégoriques, comme on le voit faire pour le portrait de Timothée (**394**) ; les grands ex-voto de la fin du v^e^ siècle, comme celui de Lysandre à Delphes, avaient préparé la voie à ce genre de tableaux. Sur la peinture allégorique d'après les vases, au milieu du iv^e^ s., voir P. Ducati, *Rendi-conti dei Lincei*, juin 1913.

donc en paix le char et la Victoire : quant à Aristratos je me charge de le faire sortir du tableau. » Aratos le laissa faire, et Néalkès effaça la figure d'Aristratos, à la place de laquelle il peignit une palme, sans oser rien ajouter de plus. On dit que, sous le char, les pieds d'Aristratos ont échappé au grattage.

*Pausias a eu pour élèves, d'abord son fils Aristolaos dont Pline cite sept tableaux :*

**333**. — Aristolaos, fils et disciple de Pausias, fut au nombre des peintres les plus sévères. On a de lui : Epaminondas, Périclès, Médée, la Vertu, Thésée, l'image du Peuple athénien [1], un sacrifice de bœufs [2].

*puis Nikophanès et Sokratès. Le deuxième était l'auteur d'un tableau d'*Asklépios avec ses filles *et d'un* Oknos:

**334**. — Il y a des gens qui estiment aussi Nikophanès, élève du même Pausias, pour un fini que les artistes seuls apprécient; du reste son coloris est dur et il abuse du jaune, bien différent de Sokratès [3] qui plaît avec raison à tout le monde ; parmi ses peintures, on vante Asklépios avec sa fille Hygie, Æglé, Panacea, Iasô [4], ainsi que son *paresseux*, appelé Oknos, qui tord une corde qu'un âne ronge à mesure [5].

*Le premier était réputé pour la distinction et le fini de son travail :*

**335**. — (Dans la liste des peintres de la fin du IIIe s. ; il faut ajouter aussi Nikophanès, peintre élégant et plein de distinction ; il y en a peu que l'on puisse lui comparer pour la grâce ; mais, pour la noblesse et la gravité, il reste bien loin de Zeuxis et d'Apelle.

*ainsi que pour ses tableaux licencieux :*

**336**. — Certains peintres représentent des actes indécents tels... Nikophanès [6] avec ses scènes de libertinage ayant pour acteurs des hommes et femmes.

---

2. On a pensé que cette mention était un simple doublet de celle du même tableau attribué à Pausias (**324**) ; le père et le fils peuvent aussi avoir collaboré.

3. C'est le Sokratès que Pline cite à propos des *Charites* de Socrate le philosophe : leur auteur, dit-il, est *alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant* (XXXVI, 32). Probablement par analogie, Platon passait aussi pour avoir étudié la peinture dans sa jeunesse (Apulée, *De dogm. Plat.*, I).

4. Ce devait être un tableau votif, probablement destiné à l'Asklépieion d'Athènes. On y a retrouvé de nombreux reliefs où Asklépios est groupé avec les mêmes personnages. Cf. Svoronos, *Das National-Museum Athens*, t. I. Il est probable que Hygie et Aiglé, émanations *hygiéniques* du dieu, se trouvaient d'un de ses côtés, Iasô et Panakeia, ses hypostases *iatriques*, de l'autre.

5. Voir à Polygnote, p. 116.

6. Sillig et Brunn ont probablement raison de corriger Χαιρεφανης en Νικοφανης, puisque ce peintre nous est précisément connu par Athénée (**327**) comme auteur de peintures licencieuses.

## EUTYCHIDÈS DE SICYONE

**337**. — *PLIN.* XXXV, 141 : Eutychidis bigam regit Victoria.

## ARKÉSILAOS DE SICYONE

**338**. — *PLIN.* XXXV, 146 : Arcesilas Tisicratis filius.

**339**. — *PAUS.* I, 1, 3 : Ἐνταῦθα Λεωσθένην, ὃς Ἀθηναίοις καὶ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησιν ἡγούμενος Μακεδόνας ἔν τε Βοιωτοῖς ἐκράτησε μάχῃ καὶ αὖθις ἔξω Θερμοπυλῶν καὶ διασάμενος ἐς Λάμιαν κατέκλεισε τὴν ἀπαντικρὺ τῆς Οἴτης, τοῦτον τὸν Λεωσθένην καὶ τοὺς παῖδας ἔγραψεν Ἀρκεσίλαος.

## THALÈS DE SICYONE

**340**. — *DIOG. LAERT.* I, 38 : Γεγόνασι δὲ ἄλλοι Θαλαῖ.... ... δεύτερος ζωγράφος Σικυώνιος μεγαλοφυής... οὗ μέμνηται Δοῦρις ἐν τῷ Περὶ ζωγραφίας.

**341**. — *THEOD. HYRTAK. ap. Anecd. gr.* Boissonade I, 264 : Ἕλληνες Φειδίαν, Θαλῆν τε καὶ Ἀπελλῆν, τὸν μὲν λιθοξόϊκης, τὸν δ' αὖ πλαστικῆς, Ἀπελλῆν δὲ γραφικῆς ἕνεκα καὶ τῶν ἐκεῖθεν χαρίτων ἐθαύμαζον.

---

1. Ce tableau a peut être été fait pour Syracuse où, dans la période 288-79, les monnaies représentent une Niké conduisant un bige (A. Reinach, *Neapolis*, I, 1913, p. 28). Cf. **511**.

2. Ce tableau se trouvait au temple de Zeus Sôter au Pirée. Le Pirée ayant été occupé par les Macédoniens dès 322, la peinture a dû être consacrée comme ex-voto par Léosthénès lui-même aussitôt après sa première victoire. Strabon fait allusion aux peintures remarquables de maîtres illustres qui se trouvaient dans les colonnades du Disôtérion IX, 396 : τοῦ δὲ ἱεροῦ τὰ μὲν στοίδια ἔχει πίνακας θαυμαστούς, ἔργα τῶν ἐπιφανῶν τεχνιτῶν. Sur ce temple, cf. L. Mariani, dans *Mélanges Beloch* (Rome, 1910).

3. Douris (le passage est reproduit dans ses fr. *FHG*, II, n. 78), ayant écrit vers 300, ce Sicyonien doit appartenir à l'école du IVe s. Il aurait été aussi coroplaste si on lui rapporte le passage de Théodoros Hyrtakinos dans une *Monodia* pour la mort de Michel Paléologue, en 1360). On a vu que Zeuxis avait également uni ce métier à celui de peintre (**213**).

4. Il faut citer encore une peinture qui émane sans doute de l'école de Sicyone. Elle était assez fameuse pour que Pausanias l'ait mentionnée dans la nécropole de Sicyone qui bordait la route de cette ville à Corinthe, II, 7, 4 : Ξενοδίκης μνῆμά ἐστιν ἀποθανούσης ἐν ὠδῖσι· πεποίηται δὲ οὐ κατὰ τὸν ἐπιχώριον τρόπον, ἀλλ' ὡς ἂν τῇ γραφῇ μάλιστα ἁρμόζοι· γραφὴ δέ, εἴπερ ἄλλη τις, καὶ αὕτη ἐστὶ θέας ἀξία : « Le monument funéraire de Xénodiké, morte en couches, n'a pas été fait suivant la manière locale, mais de façon à s'adapter au mieux à la peinture ; s'il est une peinture digne d'être vue, c'est bien celle-là. » Arvanitopoullos croit que la stèle peinte de la jeune femme morte en couches qu'il a trouvée à Pagasai dérive de cette pein-

*On peut encore rattacher à l'école de Sicyone les tableaux des deux sculpteurs Sicyoniens, élèves de Lysippe*, la Victoire conduisant un bige *que Pline attribue à Eutychidès* (**337**)[1] *et le* Léosthénès et ses fils *d'Arkésilaos fils de Teisikratès* (**338**).

**339**. — Là aussi est un tableau peint par Arkésilaos et représentant Léosthénès et ses fils, le même qui, à la tête des Athéniens et des Grecs coalisés, battit les Macédoniens en Béotie, puis au delà des Thermopyles et les força de s'enfermer dans Lamia, vis-à-vis de l'Oeta[2].

*Enfin un certain Thalès, que citait Douris :*

**340**. — Il y eut d'autres Thalès... le deuxième était un peintre sicyonien de grand talent... dont Douris fait mention dans son *Sur la peinture*[3].

*et qui était célèbre pour ses terres cuites :*

**341**. — Les Grecs ont admiré surtout Phidias, Thalès et Apelle, le premier pour ses sculptures, le second pour ses terres-cuites, Apelle enfin pour sa peinture si pleine de charme[4].

---

ture (cf. A. Reinach, *R. A.* 1913, I, p. 20). Les scènes d'accouchement ont dû être traitées depuis par la peinture antique ; cf. *Anth.*, VI, 348 ; VII, 163-8, 736. Claudien a sans doute un tableau de ce genre à l'esprit quand il décrit en ces termes l'accouchement de l'impératrice Marie, femme d'Honorius, *Carm.* XXII, 342-7 :

... Lucina dolores
Solatur ; residet fulgente puerpera lecto.
Sollicitae juxta pallescunt gaudia matris.
Susceptum puerum redimitae tempora Nymphae
Auri fonte lavant. Teneros de stamine risus
Vagitusque audire putes.

« Lucine allège les douleurs de la jeune femme en couches, étendue sur un lit resplendissant. Près de l'accouchée pâlit sa mère dont la joie est inquiète. Les Nymphes aux tempes couronnées de fleurs lavent dans un bassin d'or l'enfant qu'elles ont reçu. On croirait entendre sortir de la toile les rires et les vagissements du nouveau-né. »

Voici comment on peut reconstituer les relations réciproques des divers peintres de l'école de Sicyone : des traits horizontaux rattachent ensemble les trois élèves de Pamphilos et les trois élèves de Pausias ; des barres verticales indiquent la filiation dans les deux cas où elle est connue.

Timanthe de Sicyone (milieu du v^e s.)
Eupompos de Sicyone (fin du v^e s.)
Pamphilos d'Amphipolis (v. 400-350)
Euxeinidas a pour élève Aristeidès
souche de l'école thébano-attique.

Bryès de Sicyone
Pausias de Sicyone v. 380-30
Aristolaos (v. 360-20)
Nikophanès
Sokrates

Mélanthios de Sicyone (v. 370-30)
Apelle (v. 370-290)
Arkésilaos
Lysippe de Sicyone (v. 370-310)
Eutychidès v. 330-280

# VII

# L'ÉCOLE THÉBAINE DU IVe SIÈCLE

## EUXEINIDAS ET SON ÉLÈVE ARISTEIDÈS I DE THÈBES

**341**. — *PLIN.* XXXV, 75 : Euximidas hac aetate docuit Aristiden praeclarum artificem.

## NIKOMACHOS DE THÈBES, FILS D'ARISTEIDÈS I (*v. 390-340*).

**342**. — *PLIN.* XXXV, 108 : His adnumerari debet et Nicomachus Aristidi[1] filius ac discipulus. Pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Iuventatis, et, in eodem Capitolio, quam Plancus imperator posuerat, Victoria quadrigam in sublime rapiens. 109. Pinxit et Apollinem ac Dianam deumque Matrem in leone sedentem, item nobilis Bacchas obreptantibus Satyris, Scyllamque quae nunc est Romae in templo Pacis. Ulixi primus addidit pileum[2] ; nec fuit

1. Le *Bambergensis* donne *Aristiaci*, le *Riccardianus Aristicheimi*, d'autres mss. *Aristidi*.

2. Urlichs a transporté ici ce membre de phrase que les mss. placent après *rapiens*.

---

1. Euxeinidas n'est pas autrement connu. Aristeidès est certainement identique à l'Aristeidès que Pline cite comme maître d'Euphranor (**350**) et probablement au bronzier qu'il nomme (XXXIV, 50) comme élève de Polyclète. On peut croire en conséquence qu'Euxeinidas était de Sicyone, contemporain de Polyclète. Ce serait auprès de lui que serait venu se former, au début du IVe s., Aristeidès I, souche de l'école thébaine.

2. Il résulte de l'anecdote relative à Aristratos qui termine ce texte que Nikomachos travaillait encore à Sicyone au moins vers 350. Il devait donc être d'une vingtaine d'années l'aîné d'Apelle.

3. Sur ce sujet dans l'art antique, voir l'art. *Proserpina* du *Dict. des Ant.*, p. 699, où l'on cite notamment (n. 21) une peinture de Kertch. Une autre peinture se trouvait à la tombe des Nasonii à Rome (*Jahrb.*, 1910, p. 101, n. XVII). Praxitèle avait traité le sujet en sculpture.

4. Pline parle au passé parce que ces tableaux avaient été brûlés dans l'incendie de 69 ap.

5. L. Munatius Plancus triompha *de Gallia* comme *imperator* en 43 av.; il fut consul l'année suivante ; c'est probablement alors qu'il consacra ce tableau ou lorsque, revenu à Rome en 31, il élevait un temple de Saturne *de manibiis*. Mais, comme son frère L. Plautius Plancus frappa, dès 45, en qualité de monétaire, des deniers avec une Niké dans un char, Furtwaengler (*Jahrb.*, 1889, p. 62) a supposé qu'il était le donateur du tableau. Il a proposé de voir un souvenir de cette œuvre sur une gemme de Saint-Pétersbourg signée Πόϊζος

*A l'époque où Eupompos formait Pamphilos* **315**, *Euxeinidas avait pour élève Aristeidès, « artiste illustre » d'après Pline* **341**[1]. *Il nous est surtout connu comme père et maître de Nikomachos :*

**342**. — Il faut ranger avec ces artistes (Apelle et Protogène)[2] Nikomachos, fils et élève d'Aristeidès. Il peignit un *Enlèvement de Proserpine*[3], tableau qui se trouvait au Capitole dans le sanctuaire de Minerve au-dessus de la chapelle de Juventas ; dans le même Capitole, on voyait de lui une *Victoire enlevant au ciel un quadrige*[4] que Plancus avait dédiée comme imperator[5]. Il peignit aussi un *Apollon avec Diane*[6], une *Mère des Dieux assise sur un lion*[7], de même, un tableau fameux des *Bacchantes*

---

(*Jahrb.*, 1888, pl. XI, 10 ; cf. la gemme Blacas du British Museum, Springer-Michaelis, fig. 534) qui montre Niké, les ailes éployées, enlevant en l'air un quadrige, gemme dont on retrouve l'essentiel sur les monnaies de Plautius Plancus (Babelon, *Monnaies de la République*, II, p. 325). On a vu que le sujet avait été peint par Eutychidès de Sicyone (**337**) et il est très probable qu'il le fut pour une victoire du tyran de Sicyone Aristratos.

6. Peut-être est-ce de ce tableau que dérivent les types de Diane chasseresse et d'Apollon lyricine si souvent figurés sur les fresques et les mosaïques antiques. Pour Apollon, on peut rappeler ces mots de Choricius (*Orat.*, éd. Boissonade, p. 198) :

Ἀπολλῶνα τὸν Λατοῦς... εἶδόν που ἐν γραφῇ φέροντα λύραν, εἶδον ἔχοντα τόξον ἐν ἑτέρᾳ γραφῇ, διδόασι δὲ αὐτῷ καὶ Δάφνην ἐρωμένην τὰ χρώματα.

« J'ai vu, sur un tableau, Apollon, le fils de Latone, portant une lyre ; je l'ai vu ayant un arc sur un autre tableau ; les peintres le représentent aussi avec Daphné qu'il aimait. »

Pour Diane, ces vers d'Ovide, *Amor.*, III, II, 31-2 :

Talia pinguntur succinctae crura Dianae,
Cum sequitur fortes fortior ipsa feras.

« Telles la peinture représente les jambes de Diane à la tunique relevée, quand la déesse poursuit avec courage les bêtes fauves moins courageuses qu'elle. »

et ces vers de Virgile, *Aen.*, I, 318-20 :

...Humeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.

« Vêtue en chasseresse, elle avait, suivant l'usage, suspendu à ses épaules un arc facile à manier et elle laissait sa chevelure flotter au gré des vents. Son genou était nu et un nœud ramassait les plis flottants de sa robe. »

7. Cette peinture de la déesse phrygienne indique que Nikomachos appartient au début de l'époque hellénistique ; quand la déesse avait été sculptée par Phidias pour le Métrôon d'Athènes, il l'avait représentée assise sur son trône accosté par deux lions, suivant un type que l'imagerie pieuse répandit à profusion ; ce n'est que dans l'art hellénistique qu'on la trouve assise sur un lion, comme dans les Gigantomachies de Pergame et de Priène (S. Reinach, *Rép. de Reliefs*, I, p. 207 et 229).

alius in ea arte velocior : tradunt namque conduxisse pingendum ab Aristrato Sicyoniorum tyranno quod is faciebat Telesti poetae monumentum praefinito die intra quem perageretur : nec multo ante venisse tyranno in poenam accenso paucisque diebus absolvisse et celeritate et arte mira.

**343**. — *PLIN.* XXXV, 145 : Illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Medeam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis lineamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, exstinctae.

**344**. — *PLUT. De mulier. virt.*, 2 : Φέρε γὰρ, εἰ λέγοντες τὴν αὐτὴν εἶναι ζωγραφίαν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, παρεχόμεθα τοιαύτας γραφὰς γυναικῶν, οἵας Ἀπελλῆς ἢ Ζεῦξις ἢ Νικόμαχος.

## ÉLÈVES DE NIKOMACHOS :

ARISTON SON FRÈRE, PHILOXÉNOS D'ÉRÉTRIE, KOROIBOS.

**345**. *PLIN.* XXXV, 110 : Discipulos habuit Aristonem fratrem et Aristiden filium et Philoxenum Eretrium, cuius tabula nullis postferenda Cas-

---

1. Le sujet se retrouve parmi les fresques de Pompéi, Helbig, n. 542-56. Il est intéressant d'en rapprocher la description de Philostrate, *Im.*, I, 19 : *les Satyres surprenant Olympos*. Pour des vases à f. r. représentant des Ménades surprises par des Satyres, voir Harrison, *Greek vases*, pl. XXXVI.

2. Schuchhardt, *Nikomachos*, p. 40, propose de voir une copie de la *Scylla* de Nikomachos dans Helbig, n. 1063 ; mais on pourrait aussi bien penser à celle d'Androkydès **304**. Peut-être la peinture avait-elle été déjà transportée à Rome quand une Scylla, qu'on en a rapprochée, fut gravée sur les monnaies de Sextus Pompée (cf. Grueber, *Num. Chron.*, 1911).

3. La peinture devait donc venir de la Maison d'Or de Néron, comme presque tous les trésors artistiques accumulés par Vespasien au temple de la Paix.

4. C'est ce que confirme Servius, *ad Aen.*, II, 44 : *Ulixi primus Nicomachus pictor pileo caput tulisse fertur*. Mais voir à APOLLÔDOROS, n. **196**.

5. Pline doit suivre ici Xénokratès de Sicyone.

6. Poète dithyrambique ; né à Sélinonte, il remporta le prix à Athènes en 401 ; c'est sans doute ensuite (Sélinonte ayant été ruinée en 409) qu'il s'établit à Sicyone.

7. Une peinture célèbre des Dioscures a valu son nom à la *Casa dei Dioscuri* à Pompéi (Helbig, n. 963).

8. C'est cette peinture ou celle d'Aristeidès **347** qui a dû servir de modèle à la fameuse mosaïque de Pompéi (Baumeister, art. *Malerei*, fig. 947 ; Overbeck-Mau, *Pompeji*, p. 613 ; *Guida del Museo di Napoli*, p. 242, n. 999 ; en dernier lieu bonne reproduction, sans couleurs, dans K. Wachtler, *Die Blütezeit d. griech. Kunst*, 1910, pl. VIII, et Baumgarten, *Die hellenistisch-römische Kultur*, 1913,

*que surprennent des Satyres*[1] et une *Scylla*[2] qui se voit à Rome au temple de la Paix[3]. Il fut le premier à faire porter à Ulysse le haut bonnet[4] et il n'y eut personne de plus rapide que lui dans son art. On rapporte notamment[5] qu'Aristratos le tyran de Sicyone le chargea de peindre avant un jour fixé le monument qu'il élevait au poète Télestès[6] ; peu avant le terme, le tyran l'avait encore menacé de châtiment quand, en peu de jours, il l'acheva avec un art aussi étonnant que sa rapidité.

*En dehors des huit tableaux mentionnés par ce texte, Pline rappelle qu'on admirait celui des* Tyndarides *que Nikomachos avait laissé inachevé :*

**343**. — Chose curieuse et vraiment mémorable : ce sont les dernières œuvres des artistes et les tableaux laissés inachevés qu'on apprécie plus que leurs œuvres achevées, tels l'*Iris* d'Aristeidès, les *Tyndarides* de Nikomachos[7], la *Médée* de Timomachos et la *Vénus* d'Apelle mentionnée ci-dessus (**446**). C'est qu'en elles on voit les restes du dessin et on surprend la pensée même de l'artiste et c'est une puissante recommandation que la douleur de sentir cette main arrêtée pour toujours au milieu d'un aussi beau travail.

*On vantait encore de lui des portraits de femmes :*

**344**. — (Il s'agit de montrer que les femmes ne sont pas inférieures aux hommes.) Eh bien donc ! si, pour prouver que c'est un même art de peindre les femmes que les hommes, nous alléguons de ces fameux portraits de femmes tels qu'en firent Apelle ou Zeuxis ou Nikomachos.

*Il dut aller en Grande Grèce puisqu'on rapportait ses mots admiratifs sur l'*Hélène *de Zeuxis* (**222**). *On sait que sa technique était aussi parfaite que celle d'Apelle, qu'il se servait d'*atramentum (**5**) *et de terre d'Érétrie* (p. 10, n.) *et qu'on vantait la facilité et le charme de sa peinture* (**189**) *tout en disant que les circonstances l'avaient empêché de donner sa mesure* (**222**).

*Pline nous fait connaître quatre élèves de Nikomachos : Koroibos qu'il cite parmi les peintres de second ordre* (**346**), *Ariston son frère, Philoxénos d'Érétrie auteur d'une* Bataille d'Alexandre :

**345**. — Il eut pour élèves Ariston son frère et Aristeidès son fils et Philoxénos d'Erétrie, celui qui peignit pour le roi Kassandros cette bataille d'Alexandre contre Darios qui ne le cède à aucune autre peinture[8] ; le

---

pl. III). On a discuté pour savoir si elle représentait Issus (Pernice, *Roem. Mitt.*, 1907, p. 25 et 1908, p. 11; Winter, *Die Alexandermosaïk*, Strasbourg, 1909; R. Schoene, *Neue Jahrb.*, 1912, p. 181), ou Arbèle (Koerte, *Roem. Mitt.*, 1907, p. 1-24). Le sujet se trouve déjà, vers la fin du IIIe s., sur un petit skyphos en terre cuite orné de figures en relief, œuvre du potier Popilius (Pottier, *Mélanges Nicole*, p. 437), puis sur des vases de l'Italie du Sud (Heydemann, *Alexander und Darios auf unterital Vasenbildern*, Halle, 1883). Il me semble qu'on doit reconnaître Issos dans la mosaïque comme dans le tableau de Philoxénos, puisque c'est dans cette bataille qu'il y eut rencontre directe entre Alexandre et Darios :

sandro regi picta continuit Alexandri proelium cum Dario ; idem pinxit et lasciviam, in qua tres Sileni comissantur ; hic celeritatem praeceptoris secutus breviores etiamnum quasdam picturae conpendiarias invenit.

**346** *PLIN.* XXXV, 146 : . . . Coroebus Nicomachi discipulus.

## ARISTEIDÈS DE THÈBES, FILS DE NIKOMACHOS (*v. 360-310*).

**347**. — *PLIN.* XXXV, 98 : Aequalis eius fuit Aristides Thebanus. Is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci *ethe*, item perturbationes. Durior paulo in coloribus. Huius opera :

*1*. Oppido capto ad matris morientis ex volnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat, quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam.

---

Aristéidès a pu représenter plutôt Arbèle qu'on voit figurée sur le relief de Laurentum (O. Jahn, *Bilderchronik*, pl. VI ; une autre bataille d'Issos avait été peinte par l'Alexandrine Hélène. Mais, tout, dans cette puissante composition, révèle une main d'homme. En faveur de Philoxénos on peut faire valoir : 1° que la façon même dont le tableau est mentionné indique comme protagonistes Alexandre et Darios, ce qui est bien le cas de la mosaïque ; 2° que Kassandros ne put guère s'adonner aux œuvres de paix avant 308 et qu'il ne prit le titre royal qu'en 304. C'est sans doute pour une des villes qu'il fonda, Kassandreia ou Thessalonique, qu'il aura commandé la *Bataille d'Alexandre* au peintre eubéen (de 316-13 à sa mort en 298 Kassandros fut maître de l'Eubée), comme Kratéros commandait à Lysippe et à Léocharès la *Chasse d'Alexandre* de Delphes. La carrière de Philoxénos s'étant prolongée jusqu'à la fin du IVe s., c'est au plus tôt vers 350 qu'il aurait été l'élève de Nikomachos.

1. Puisque le tableau est qualifié de *lascivia*, il doit s'agir d'une de ces scènes où les Silènes poursuivent ou enlacent les Ménades, si souvent reproduites sur les vases grecs (cf. p. e. Furtwaengler-Reichhold, I, p. 216 et sur les peintures de Pompéi (cf. Helbig, n. 531-51 ; ajoutez les fr. de la fresque de Tor Marancio, Helbig-Reisch, I, n. 343).

2. Mme Sellers-Strong (p. 238) veut que l'*ars compendiaria* soit cette sorte d'impressionisme qui se remarque en effet sur les tableaux isiaques de Pompéi (notamment Helbig, n. 1111). Antiphilos aurait introduit ce procédé égyptien en Grèce dès l'occupation grecque de l'Égypte. Mais il est difficile de faire descendre l'activité de Nikomachos jusqu'au delà de 330 et, dans l'Égypte pharaonique, on n'a rien trouvé qui ressemble à cette peinture impressioniste.

3. L'auteur grec que suit Pline devait vanter Aristeidès pour avoir uni les ἤθη avec les πάθη. On a vu ces deux qualités reconnues à Polygnote **130-1**. Cicéron (*Fuse.* III, 4, 7) avait fait adopter la traduction de πάθη par *perturbationes* ; ἤθη se rendait généralement par *mores*. La question de la valeur de ces termes est longuement discutée par Quintilien, *Inst. Or.* VI, 28-28. Voici quelques-unes de ses définitions : *horum affectus duae sunt species : alteram Graeci πάθος vocant, quam nos certentes recte ac proprie affectum dicimus : alteram ἦθος, cujus nomine,*

même peignit aussi une scène de débauche dont trois Silènes sont les héros[1]. Ce Philoxénos, rivalisant avec la rapidité de son maître, parvint à un faire encore plus expéditif, de vrais abrégés de peinture[2].

*L'élève le plus célèbre de Nikomachos fut son fils Aristeidès. Le premier il sut rendre les émotions. Pline nous fait connaître onze de ses œuvres :*

**347**. — (Apelle) eut pour contemporain Aristeidès de Thèbes. Celui-ci, le premier de tous, peignit l'âme et exprima les affections humaines, aussi bien celles que les Grecs appellent ἤθη que les passions[3]. Son coloris est un peu dur. Ses œuvres sont :

1. Une ville prise où l'on voit une mère blessée à mort avec un enfant qui se traîne en rampant vers son sein ; la mère paraît s'en apercevoir et craindre qu'au lieu de lait déjà tari, il ne boive du sang. Alexandre le Grand avait fait transporter ce tableau à Pella, sa patrie[4].

---

*ut ego quidem sentio, caret sermo romanus,* mores *appellantur..... sed ipsam rei naturam..... non tam* mores *significari videntur, quam* morum quaedam proprietas ; *..... affectus igitur hos concitatos, illos mites atque compositos esse dixerunt ; in altero vehementer commotos, in altero lenes ; ..... quin illud adhuc adjicio,* πάθος *atque* ἦθος *esse interim ex eadem natura, ita ut illud majus sit, hoc minus, ut* amor πάθος, caritas ἦθος *; interdum diversa inter se, sicut in epilogis, namque* πάθος *concitat,* ἦθος *solet mitigare ....* πάθος, *quodque nos* affectum *proprie vocamus ; et, ut proxime utriusque differentiam signem, illud comediae, hoc tragediae simile ; haec pars circa* iram, odium, metum, invidiam, miserationem *fere tota versatur.* La question a été reprise par O. Jahn, *Kunsturtheile*, p. 105-17. Si l'on ponctue *ethe : item...* il faut traduire « il représenta l'homme moral, ce que les Grecs nomment *ethe*, il exprima aussi les troubles plus violents de l'âme.

4. Le tableau avait donc été peint avant le sac de Thèbes en 334. C'est cette œuvre probablement qu'avait à l'esprit Aemilianus, qui professa la rhétorique à Rome sous Tibère, dans une épigramme de l'*Anthologie*, VII, 623 :

Αἰμιλιανοῦ. Εἰς παῖδα τῆς μητρὸς τεθνηκυίας θηλάζοντα.

Ἕλκε, τάλαν, παρὰ μητρὸς ὃν οὐκέτι μαστὸν ἀμέλξεις,
ἕλκυσον ὑστάτιον νᾶμα καταφθιμένης·
ἤδη γὰρ ξιφέεσσι λιπόπνοος· ἀλλὰ τὰ μητρὸς
φίλτρα καὶ εἰν Ἀΐδῃ παιδοκομεῦν ἔμαθεν.

Aemilianos. Sur un enfant qui tette sa mère morte.

« Suce, malheureux, la mamelle de ta mère que tu ne tetteras plus : suce le dernier breuvage que te donne une morte. Déjà, percée de coups d'épée, elle expire ; mais l'amour d'une mère, jusque dans l'Hadès, sait prendre soin de son enfant. »

et par Silius Italicus, IX, 41 :

..... ceu jam spe lucis adempta,
Quum stupet exanimata parens, natique tepentes
Nequidquam fovet extremis amplexibus artus.

Le tableau était donc probablement à Rome. Dès la fin du IIIe siècle, Epigonos s'en était apparemment inspiré pour sa *mater interfecta infante miserabiliter blandiente* (Pline, XXXIV, 88) qui faisait sans doute partie de l'ex-voto d'Attalos I à Pergame.

2 99. Idem pinxit proelium cum Persis centum homines tabula ea complexus pactusque in singulos minas denas a tyranno Elatensium Mnasone. 3 Pinxit et currentis quadrigas, 4 et supplicantem paene cum voce. 5 et venatores cum captura. 6 et Leontion Epicuri, 7 et

1. On a vu p. 270, n. 8 qu'il y a plus de vraisemblance que la *Mosaïque d'Alexandre* dérive du tableau fait par Philoxénos d'Érétrie pour Kassandros. Pourtant, on pourrait invoquer en faveur d'Aristeidès la multitude de personnages qui s'y pressent : rien que sur le fragment de la mosaïque retrouvé, on distingue 24 figures, 16 Perses et 8 Grecs, sans compter les 17 sarisses macédoniennes dont les porteurs ne sont pas visibles. Mnason, élève et ami d'Aristote, paraît avoir été institué tyran d'Élatée après Chéronée (338) : il a pu s'y maintenir grâce à l'appui de Kassandros ; peut-être sa tyrannie avait-elle été renversée depuis peu quand, en 297, le roi de Macédoine mit le siège devant Élatée pour la punir de sa défection (Paus. I, 26, 3). Il serait, d'ailleurs, difficile de faire descendre l'activité d'Aristeidès beaucoup plus bas que 310. Si l'anecdote est authentique, Aristeidès aurait reçu 92.000 francs, valant peut-être le quintuple.

2. Sans doute un tableau fait pour un coureur victorieux aux grands jeux.

3. *Paene cum voce* fait penser à une épigramme comme source de Pline. C'est après ces mots qu'Urlichs voulait placer *propter fratris amorem*, mots que j'ai laissés à la l. 12 : le tableau aurait montré la femme d'Intaphernès suppliant pour son frère (Hérod. III, 119).

4. Ce sujet, repris par Antiphilos, a été traité en peinture, sur des fresques (Helbig, n. 276), des vases (*Mon. del. Inst.* XII, 13), des mosaïques (cf. l'art. *Venatio* du *Dict. des Ant.*). On peut en rapprocher le tableau des *Chasseurs* de Philostrate le Jeune, *Im.* 3 :

Τί δ' οὐκ ἂν εἴποις περὶ τούτων οὓς ἄγει μὲν ἀπὸ θήρας ἡ γραφή, πηγὴν δ' αὐτοῖς ἀναδίδωσιν ἀκραιφνῆ, ποτάμου τε καὶ διαυγοῦς νάματος; Ὁρᾷς δέ που καὶ τὸ περὶ τὴν πηγὴν ἄλσος, φυτεία ἔργον οἶμαι τῆς σοφίας... 2 Τί γὰρ ἐνδεῖ πρὸς τὴν τῆς σκιᾶς παρασκευήν; αἰδὶ μὲν ἡμερίδες ἀγκαλὰς ἀνερπύσασαι τῶν δένδρων ξυμβεβλήκασι τοὺς τῶν κλημάτων κορύμβους ἄλλον ἄλλῳ συνδεῦσαι, σμιλαξ δὲ αὕτη καὶ κιττὸς ὁμοῦ τε καὶ καθ' ἓν διασχόντες πυκνόν τινα τοῦτον καὶ ἡδὺ τερπνῆς ὀροφὸν ἡμῖν παρέχουσιν. Ὁ δὲ τῶν ἀηδόνων χορὸς καὶ τὰ τῶν ἄλλων ὀρνέων μουσεῖον... 3 Ἀλλ' ὁ γε τῶν θηρευτῶν ὅμιλος ἡδεῖς μὲν καὶ στιφροὶ καὶ πνέοντες ἔτι τὸν ἐν τῇ θήρᾳ θυμόν, ἄλλος δὲ ἄλλο τι πράττοντες διαναπαύουσι σφᾶς αὐτούς. Οἷον, ὦ θεοί, καὶ ὡς ἡδὺ τὸ σαφὲς τῆς τέχνης καὶ ὡς ἔστιν ὁρᾶν τὴν ἑκάστου τύχην. Στιβὰς μὲν αὐτοσχέδιος αὕτη, ἐπτὰ ὅσον οἶμαι ξυγκείμενη, δέχεται τοὺς ἄρχοντας, καλὸν εἰπεῖν, τῆς θήρας. 4 Καὶ πέντε μὲν οὗτοι. Ὁρᾷς δὲ τὸν μεσαίτατον αὐτῶν, ὡς διεγείρας ἑαυτὸν ἔστραπται πρὸς τοὺς ὑπερκατακείμενος τοῦ ταυτοῦ, μοι δοκεῖν, ἄθλον ἀφηγούμενος καὶ τὸ καταβαλεῖν θάτερον τῶν θηρίων πρώτος, ἃ δὴ τῶν ὁρῶν ἐξήρτηται δικτύοις, ἔλαφος οἶμαι καὶ σὺς ἐγκείμενα. ἡ γὰρ οὐκ ἐπιθήσει τοῦ δοκεῖν καὶ χαίρειν τῷ ἔργῳ; οἱ δ' ἀτενὲς μὲν ὁρῶσιν ἐς αὐτὸν ἀφηγούμενον, ἄτερος δὲ τῶν ἐκπολίτων ἑαυτὸν τῇ στιβάδι διαναπαύει που καὶ αὐτὸς τάχα ἀναγράφων τι τῆς θήρας οἰκεῖον ἔργον. Θάτερον δὲ τοῦ ξυσσίτου κέρας ὁ πρὸς τῷ μεσαιτάτῳ κύκλῳ ἡμιδεοῦς ὁ θάτερα τῶν χειρῶν οὖσης τὴν δεξιὰν ὑπὲρ κεφαλῆς περιαγαγὼν τὴν Ἀγροτέραν ἄδειν παρακαλεῖ, ὁ δὲ τῶν διακόνων ὁρᾷς σωρεῦν κελεύει τὴν κύλικα. 5 Σῶρος τε ὁ ζωγράφος καὶ ἀναγράφει τὴν θήρα· ἀναπαυόμενοι γὰρ πάντα παραλελείπτασι· οὐδὲ τῶν ὑπάνων οὐδὲν ὁδοῖ μὲν γὰρ τοῦτο δένδρου κατειλημμένος κάθηται ἐνεσκευασμένος, ὡς εἶχεν ἐν τῷ περὶ τὴν θήραν δρόμῳ, κόμη τε καὶ ἐνδυμασία αὐτῷ δεῖπνον, δυεῖν δὲ κυνῶν ὁ μὲν ἐκτεινας ἑαυτὸν πρὸ αὐτοῦ ἐσθίει, ὁ

2. Le même a peint un combat contre les Perses, tableau qui contenait cent personnages, pour chacun desquels Mnason, tyran d'Élatée, avait convenu de lui donner dix mines [1].

3. Il a peint aussi une course de quadriges [2],

4. un suppliant qui a presque l'air de parler [3],

5. des chasseurs avec leur gibier [4],

6. Léontion, maîtresse d'Epicure [5],

---

δὲ τοῖς ὀπισθίοις ἐνοκλάσας ἀνέχει τὴν δέρην ἐνδεχόμενος τὰ ἐς αὐτὸν ἀπορριπτούμενα, ὁ δὲ πῦρ ἀνάψας καὶ ἐνθεὶς τῶν σκευῶν, ὅσα πρὸς τοῦτο χρηστά, τὰ πρὸς τὴν δαῖτα ἄφθονα παρέχει· σφίσι μάλα ἐπισπέρχων αὐτὸς ἑαυτόν, ἀσκός τε οὗτος εἰκῇ ἔρριπται ποτὸν ἀπαντλεῖν τῷ βουλομένῳ, δυεῖν τε θεραπόντοιν ὁ μὲν δαιτρὸς οἶμαι μοίρας τέμνειν φησὶ τῆς ἴσαις ἐπιμελούμενος ἐν τῷ ἀποτέμνειν, ὁ δ' ὑπέχει τὸ ὑποδεξόμενον τὰς μοίρας ἴσας που ἀπαιτῶν εἶναι...

Pourquoi ne pas parler de ces hommes que le peintre ramène de la chasse, en leur offrant la source pure d'une eau rafraîchissante et limpide? Tu vois bien aussi le bois qui entoure la source : on dirait l'œuvre de la docte nature... Que manque-t-il en effet de ce qui peut ombrager? Voici des vignes sauvages qui grimpent aux arbres, embrassent les rameaux et projettent leurs grappes de toutes parts; voici du smilax et du lierre qui, tour à tour unis et séparés, forment une voûte plus délicieuse que l'art même. Le chœur des rossignols se mêle aux accords des autres oiseaux... Cependant la troupe des chasseurs est charmante et robuste, ils respirent encore l'ardeur de la chasse, tout en se reposant chacun à des occupations diverses. Quelle n'est pas, ô dieux! la sûreté et la séduction de l'art, et comme on découvre la fortune de chacun d'eux! Cette couche improvisée, faite de filets à ce qu'il me semble, reçoit les souverains (parlons dignement) de la chasse : il y en a cinq. Tu vois celui du milieu qui s'est soulevé pour se tourner vers ceux qui le dominent; sans doute, il leur raconte sa lutte, et comment il fut le premier à terrasser l'une des bêtes, un cerf apparemment et un sanglier, attachées aux chênes avec leurs rets. Ne t'apparaît-il pas comme fier et heureux de son ouvrage? L'entourage regarde attentivement le narrateur; l'un d'eux, étendu sur la couche, s'y repose, n'est-il pas vrai? songeant peut-être à l'un de ses propres exploits.

A l'autre bout de la réunion, le chasseur le plus voisin du milieu tient dans l'une de ses mains une coupe demi-vidée, entourant sa tête de son bras droit; je crois qu'il chante la Chasseresse (Artémis), et celui qui regarde le serviteur invite à faire vivement circuler la coupe. Le peintre est expert, sa main est sûre; examinons bien : il n'a rien négligé même de ce qui regarde les gens de la suite. Celui-ci, par exemple, ayant découvert un tronc d'arbre, s'y assied dans son accoutrement de coureur à la chasse, tire son repas de la besace qu'il porte, pendant que l'un de ses deux chiens mange, allongé devant lui, et que l'autre, accroupi sur son train de derrière, tend sa gueule pour recevoir ce qu'on lui jette; celui-là, qui a préparé du feu et placé dessus la vaisselle utile, leur sert des mets en abondance, avec le plus vif empressement. L'outre qui est jetée là négligemment fournit du vin à discrétion. Enfin, voici deux serviteurs dont l'un me paraît découper les viandes avec une grande attention à faire les parts égales, l'autre tient un plat pour recevoir ces parts que sans doute il demande bien pareilles.....

5. Brunn, que suit Rossbach (art. *Aristeides* de la *R.-E.*), conteste que ce tableau puisse être d'Aristeidès, Épicure n'ayant résidé à Athènes qu'à partir de 306; mais on peut objecter qu'Épicure vint pour étudier à Athènes dès 323, ce qui est précisément l'époque où devait y être revenue Glycère qui, après avoir été la maîtresse d'Harpalos (mort en 326), devint celle de Ménandre : on sait par Athé-

anapauomenen propter fratris amorem, *8)* item Liberum et Arianen spectatos Romae in aede Cereris, *9)* 100. Tragoedum et puerum in Apollinis, cuius tabulae gratia interiit pictoris inscitia cui tergendam eam
15 mandaverat M. Iunius praetor sub die ludorum Apollinarium. *10)* Spectata est et in aede Fidei in Capitolio imago senis cum lyra puerum docentis. *(11)* Pinxit et aegrum sine fine laudatum.

---

née XIII, p. 585 *d.*), que Léontion fut une rivale de Glycère. De plus, il semble que Léontion ait été la maîtresse non d'Épicure, mais de son disciple Métrodôros; de toute façon, Léontion était si connue comme disciple d'Épicure que la façon de s'exprimer de Pline se justifie aisément. Ce devait être un portrait de Léontion seule, — un autre fut fait par Théoros — et non un groupe de la courtisane et du philosophe, comme la peinture caricaturale s'amusa à en tracer. On peu citer comme tel ce « portrait de Diogène folâtrant à qui une courtisane tire la barbe tandis que Cupidon lui... arrose le dos », *Anthol. lat.*, n. 374 (Riese):

De Diogene picto, ubi lascivienti meretrix barbam vellit et Cupido mingit in podice ejus.

Diogenem meretrix derisum Laida monstrat
Barbatamque comam frangit amica Venus.
Nec virtus animi nec castae semita vitae
Philosophum revocat, turpiter esse virum.
Hoc agit infelix, alios quo saepe notavit.
Quodque nimis miserum est : mingitur artis opus.

« La courtisane Laïs montre qu'elle s'amuse de Diogène : Vénus familière, elle tire les poils de la longue barbe. Ni la vertu, ni le souvenir d'une vie chaste, n'empêche le philosophe de retomber dans les turpitudes humaines. Il fait, le malheureux, ce qu'il a souvent reproché aux autres. Et, pour comble de malheur, voilà qu'on souille l'œuvre d'art. »

1. Le nom d'ἀναπαυομένη semble indiquer que la jeune morte était figurée étendue sur un lit dans le repos suprême de la mort. Le sujet du tableau peut s'expliquer de deux façons. Si l'on entend *amor* au sens de *tendresse*, il s'agira d'une sœur morte de chagrin en apprenant la mort de son frère, peut-être d'un épisode comme celui qui se serait passé à Cyrène d'après *Anth.*, *Pal.*, VII, 517 (cf. 183-4):

Ἠῶι Μελάνιππον ἐθάπτομεν, ἠελίου δὲ
δυομένου Βασιλὼ κάτθανε παρθενικὴ,
Αὐτόχερί· ζώειν γὰρ ἀδελφεὸν ἐν πυρὶ θεῖσα,
οὐκ ἔτλη· δίδυμον δ'οἶκος ἐσεῖδε κακόν.
Πατρὸς Ἀριστίππειο· κατήφησεν δὲ Κυρήνη
ἅσα, τὸν εὔτεκνον γῆρον ἰδοῦσα δόμον.

« A l'aurore nous avons enseveli Mélanippos, et le soleil se couchait quand Basilô s'est tuée de sa main de vierge. Après avoir porté son frère au bûcher, elle ne put supporter de vivre et voici que la maison de leur père Aristippos a vu un double deuil : Cyrène entière se lamente en voyant vide la maison qui eut de si beaux enfants. »

Si l'on prend *amor* au sens plein, on peut penser à une légende comme celle de Kanaké; éprise de son frère Makareus, elle se suicide en apprenant la mort de celui-ci. Le début de la 11e *Héroïde* d'Ovide, qu'on croit inspirée par l'*Aiolos* d'Euripide, paraît se rapporter à un tableau : *dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum. Et jacet in gremio charta soluta meo. Haec est Aeolidos fratri scribentis imago.* Kanaké a été représentée à la même époque dans le groupe des

7. l'*Anapauomène*, morte d'amour pour son frère [1].

8. de même un Dionysos avec Ariane qu'on voyait à Rome au temple de Cérès [2].

9. un tragédien avec un enfant, au temple d'Apollon, tableau qui fut gâté par la maladresse d'un peintre que M. Junius, préteur, avait chargé de le nettoyer, vers l'époque des jeux Apollinaires [3].

10. On voyait encore, dans le temple de la Foi au Capitole, un vieillard avec une lyre donnant des leçons à un enfant [4] ;

11. il a peint aussi un malade sur lequel les éloges ne tarissent point [5].

---

victimes de l'amour peint à Tor Marancio (Helbig-Reisch, I, 413). — La question a été discutée par Dilthey et par Urlichs, *Rhein. Mus.* XXV et XXVI.

2. Le *Bambergensis* donnant *Artamenen*, tandis que les autres mss. portent *Ariadnen*, *arianen*, *mariannem* et les deux autres textes **348-9** désignant sous le seul nom de *Dionysos* ce chef-d'œuvre d'Aristeidès, Urlichs (que suit Overbeck) en avait conclu qu'il s'agissait de deux tableaux, un Dionysos et un Artaménès ; dans ce dernier, il voyait le fils aîné de Darios qui dut céder le trône à son cadet Xerxès. Mais ce sujet serait bien singulier pour un peintre grec, tandis qu'il est naturel qu'Ariane ait été associée à Dionysos. Le culte de Dionysos est connu à Corinthe d'où le tableau avait été porté à Rome par Mummius; il est naturel qu'il l'ait placé au temple de Cérès puisque la déesse était associée avec Liber et Libera : Ariane put passer pour Libera. Le temple fut brûlé sous Auguste. — Aristeidès n'est sans doute pas le premier peintre à avoir traité ce sujet qu'affectionnaient déjà les décorateurs des vases à figures rouges. La peinture qui ornait le Dionysion d'Athènes est sans doute antérieure, Paus. I, 20, 3. Peut-être l'*Ariane* qui forme un des *tableaux* de Philostrate dérive-t-elle de cette peinture, *Im.*, I, 15. L'Ariane dormante, surprise ou éveillée par Dionysos et son cortège, est un des sujets les plus goûtés des décorateurs pompéiens ; cf. Helbig, n. 1216-40.

3. Il ne s'agit probablement pas d'un acteur jouant avec un enfant (Maass, *Ann. d. Inst.* 1881, 142, avait pensé à Priam et Troïlos), mais d'un acteur donnant des leçons à un jeune garçon. Des sujets semblables se voient sur les reliefs hellénistiques, Schreiber, *Hell. Rel.*, pl. 47-8, et sur les fresques de Pompéi, Helbig, n. 1455-1460. — Le temple où cette peinture avait été consacrée, probablement par Mummius, est celui du *Campus Flaminius* qui reçut, en 32 av., l'Apollon en cèdre et le groupe des Niobides que C. Sosius rapporta de Séleucie du Kalykadnos (Pline, XIII, 53). Il est difficile d'identifier le M. Junius qui le fit restaurer. On connaît des consuls de ce nom en 25 av., 15, 19 et 46 ap. J.-C. En faveur du consul de 25 av. on pourrait faire valoir qu'il devait s'intéresser à la peinture, puisqu'on sait qu'il rapporta d'Asie un tableau de Nikias (**365**); en faveur du consul de 46 ap., que cet arrière-petit-fils d'Auguste, mort en 54, était celui auquel les contemporains de Pline devaient penser sans autre indication.

4. Peut-être ce tableau avait-il été destiné à faire pendant au précédent dans quelque temple de Corinthe (faut-il penser à Héraklès recevant les leçons de Linos ?). Mummius a pu le donner à M. Aemilius Scaurus quand, en 115 av., il restaura le temple de Fides au Capitole.

5. On suppose que ce *malade* était un tableau votif, consacré sans doute à Asklépios par quelque patient guéri.

Tantumque arte valuit ut Attalus rex unam tabulam eius centum talentis emisse tradatur.

**348**. — *STRAB.* VIII, 6, 23 (p. 381) : Πολύβιος δὲ τὰ συμβάντα περὶ τὴν ἅλωσιν ἐν οἴκτου μέρει λέγων προστίθησι καὶ τὴν στρατιωτικὴν ὀλιγωρίαν τὴν περὶ τὰ τῶν τεχνῶν ἔργα καὶ τὰ ἀναθήματα. Φησὶ γὰρ ἰδεῖν παρὼν ἐρριμμένους πίνακας ἐπ' ἐδάφους, πεττεύοντας δὲ τοὺς στρατιώτας ἐπὶ τούτων. Ὀνομάζει δ' αὐτῶν Ἀριστείδου γραφὴν τοῦ Διονύσου, ἐφ' οὗ τινες εἰρῆσθαί φασι τὸ οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, καὶ τὸν Ἡρακλέα τὸν καταπονούμενον τῷ τῆς Δηιανείρας χιτῶνι. Τοῦτον μὲν οὖν οὐχ ἑωράκαμεν ἡμεῖς, τὸν δὲ Διόνυσον ἐν τῷ Δημητρείῳ τῷ ἐν Ῥώμῃ κάλλιστον ἔργον ἑωρῶμεν· ἐμπρησθέντος δὲ τοῦ νεὼ συνηφανίσθη καὶ ἡ γραφὴ νεωστί... Λεύκολλος δὲ κατασκευάσας τὸ τῆς Εὐτυχίας ἱερὸν καὶ στοάν τινα χρῆσιν ἠτήσατο ὧν εἶχεν ἀνδριάντων ὁ Μόμμιος.

**349**. *PLIN.* XXXV, 24 : Tabulis autem externis auctoritatem Romae publice fecit primus omnium Lucius Mummius cui cognomen Achaici victoria dedit ; namque cum in praeda vendenda rex Attalus XVI emisset tabulam Aristidis, Liberum patrem, pretium miratus suspicatusque aliquid in ea virtutis quod ipse nesciret, revocavit tabulam Attalo multum querente et in Cereris delubro posuit, quam primam arbitror picturam externam Romae publicatam.

---

1. Ce fait est répété par Pline, VII, 127 : *Aristidis Thebani pictoris unam tabulam centum talentis rex Attalus licitus est.* C'est sans doute d'Attalos II, comme dans l'épisode de la prise de Corinthe. La différence du prix offert suffit à indiquer qu'il ne s'agit pas du même épisode : 100 talents font 589.400 francs ; 600.000 sesterces 160.500 francs ; le premier chiffre doit venir d'une source grecque qui ne laissait peut-être pas d'amplifier pour mieux honorer l'artiste et le roi, le second d'une source latine, donnant le montant exact atteint aux enchères.

2. Cet extrait de Polybe est reproduit dans ses éditions au l. XXXIX, 13 (ou XL, 7 ; p. 1364 Hultsch). On sait que Polybe, revenant de la prise de Carthage où il avait suivi Scipion Émilien, débarqua à Corinthe peu après la prise de la ville pour essayer de faire adoucir les conditions imposées aux Achéens.

3. Le proverbe οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον est cité *s. v.* par Suidas, Photios et Apostolios (XIII, 42 : II, p. 585, Leutsch) avec cette glose : Θεαίτητος δὲ ἐν τῷ περὶ παροιμιῶν Παράσιον φησὶ τὸν ζωγράφον ἀγωνιζόμενον παρὰ Κορινθίοις ποιῆσαι Διόνυσον κάλλιστον· τοὺς δὲ ὁρῶντας τά τε τῶν ἀνταγωνιστῶν ἔργα, ἃ κατὰ πολὺν ἐλείπετο καὶ τὸν τοῦ Παράσιου Διόνυσον ἐπιφωνεῖν τι πρὸς τὸν Διόνυσον. On a montré, p. 232 n. 2, que proverbe et glose ne pouvaient s'appliquer qu'au *Dionysos* d'Aristeidès. On peut, d'ailleurs, l'expliquer autrement : « Il n'y a rien là pour Dionysos » ; le mot aurait été dit d'abord d'une tragédie.

4. Furtwaengler art. *Herakles* du *Roscher*, p. 2236) signale deux vases du milieu du v^e s. où l'on voit Héraklès s'apprêtant à revêtir la tunique empoisonnée. Mais le tableau d'Aristeidès devait représenter les douleurs cuisantes qui consumèrent le héros lorsqu'il l'eut revêtue.

5. Voir p. 277, n. 2. Brûlé en 31 av., le *templum Cereris Liberi Liberaeque* fut reconstruit et réinauguré en 17 ap.

Telle fut sa supériorité dans son art que le roi Attale acheta, dit-on, cent talents un de ses tableaux [1].

*Le plus célèbre de ces tableaux, le* Dionysos et Ariane (*11*), *qu'il avait peint pour Corinthe nous est encore connu, ainsi qu'un* Héraklès dans la tunique empoisonnée (*12*) *fait pour la même ville, par leur sort lors de la prise de Corinthe* (**146**).

**348**. — Polybe, relatant les événements relatifs à la prise de Corinthe [2], ajoute, comme fait particulièrement digne de pitié, le mépris de la soldatesque pour les chefs-d'œuvre de l'art et les monuments élevés aux dieux. Il rapporte notamment avoir vu lui-même jeter à terre des tableaux pour servir de table à dés aux soldats. Il mentionne parmi ceux-ci le *Dionysos* peint par Aristeidès dont on disait : « Rien au-dessus du Dionysos [3] », et Héraklès supplicié par la tunique de Déjanire [4]. Ce dernier tableau, nous ne l'avons pas vu nous-même ; mais le *Dionysos* nous l'avons contemplé au temple de Cérès, à Rome, œuvre vraiment magnifique ; le temple ayant brûlé, la peinture aussi a été consumée tout récemment [5]. (Nombre d'autres œuvres d'art, parmi les plus belles qui ornent Rome, auraient été apportées alors de Corinthe, Mummius les accordant libéralement à qui les lui demandait.) Ainsi Lucullus, lorsqu'il voulut orner le temple de la Fortune avec portique qu'il élevait, sollicita de Mummius des statues promettant de les rendre après l'inauguration : celle-ci faite, il prétendit ne pouvoir enlever des objets consacrés).

*Le roi Attalos II avait alors voulu acheter ce* Dionysos *que Mummius envoya à Rome.*

**349**. — Le premier qui, à Rome, mit officiellement en honneur les tableaux étrangers fut L. Mummius à qui sa victoire valut le surnom d'Achaïque. En effet, comme il vendait le butin, le roi Attale acheta 600.000 sesterces un tableau d'Aristeidès, son *Liber Pater*. Mummius, étonné du prix et soupçonnant, dans ce tableau, une vertu qu'il ne connaissait pas, rompit le marché malgré toutes les plaintes d'Attale et le plaça dans le temple de Cérès [6]. Ce fut, je crois, la première peinture étrangère exposée à Rome dans un lieu public.

---

6. C'est seulement par cette anecdote qu'on sait qu'Attalos II assista à la prise de Corinthe (146). Son goût pour les œuvres d'art est connu par ailleurs et l'on sait qu'il forma un véritable musée à Pergame (Paus. VII, 16, 5. Cf. Fraenkel, *Jahrb.* VI, 1891, p. 49). Quant à Mummius « son ignorance était si grossière que, lorsqu'il voulut, après la prise de Corinthe, envoyer à Rome les chefs-d'œuvre des plus célèbres artistes de la Grèce, il avertit ceux qui s'en étaient chargés qu'ils auraient à remplacer les statues et les tableaux qu'ils auraient perdus dans le voyage ». (Vell. Pat. I, 13). *Quid signorum, quid vestium, quidve tabularum raptum, incensum atque projectum est*, s'écrie Florus (II, 16) ; enfin, selon Pline (XXXIII, 11), c'est l'*achaica victoria* qui introduisit à Rome *signa et tabulas pictas* (cf. sur les tableaux rapportés ou distribués par Mummius, Liv. *Epit.*, 52 ; Frontin, *Strat.*, IV, 3, 15 ; Cicer. *Pro Mur.*, 14). Pline est, d'ailleurs, contredit sur ce point par les témoignages qui montrent Marcellus emportant à Rome une partie des tableaux pris à Syracuse (Plut. *Marc.*, 21) et Fulvius ceux d'Ambracie (**213**).

ÉLÈVES D'ARISTEIDÈS : Nikéros, Ariston, Antoridès.

**350**. — *PLIN.* XXXV, 111 : Aristidis Thebani discipuli fuerunt et filii Niceros et Ariston, cuius et satyrus cum scypho coronatus, discipuli Antorides et Euphranor, de quo mox dicemus.

# VIII

## ÉCOLE ATTIQUE DU IVe SIÈCLE

### EUPHRANOR DE CORINTHE (*v. 400-330*)

**351**. — *PLIN.* XXXV, 129 : Opera eius sunt equestre proelium, duodecim dei, Theseus in quo dixit eundem apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne. Nobilis eius tabula Ephesi est, Ulixes simulata insania bovem cum equo iungens et palliati cogitantes, dux gladium condens.

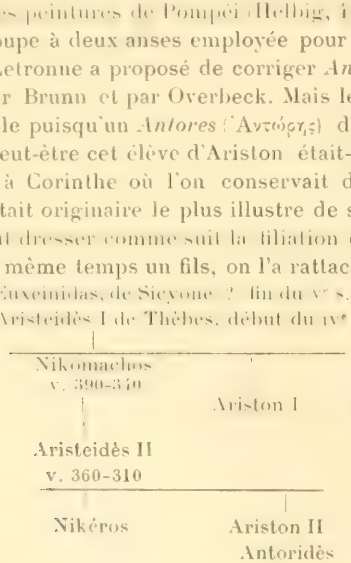
---

1. Rappelons qu'il résulte de ce passage qu'Aristeidès était de peu l'aîné de Praxitèle dont on place la carrière entre 390 et 330.

2. Les Satyres couronnés de lierre, une coupe en main, sont souvent reproduits dans les peintures de Pompéi (Helbig, 424, 429, 430, 433, 459, 440). Le *skyphos* est une coupe à deux anses employée pour boire aux banquets.

3. Letronne a proposé de corriger *Antorides* en *Antenorides*, correction acceptée par Brunn et par Overbeck. Mais le nom que portent les mss. n'a rien d'impossible puisqu'un *Antores* (Ἀντώρης) d'Argos est nommé par Virgile, *Aen.*, X, 778. Peut-être cet élève d'Ariston était-il un Argien et celui-ci était-il dès lors établi à Corinthe où l'on conservait deux des chefs-d'œuvre de son père et d'où était originaire le plus illustre de ses élèves, Euphranor. Quoi qu'il en soit, on peut dresser comme suit la filiation des peintres de cette école : quand l'élève est en même temps un fils, on l'a rattaché à son père par un trait vertical :

Euxeinidas, de Sicyone (? fin du v^e s.
Aristeidès I de Thèbes, début du iv^e s.




Comme on ne peut guère faire descendre la naissance d'Euphranor plus bas que 400, on voit qu'il devait être plutôt élève d'Aristeidès I que d'Aristeidès II. Pline a dû commettre une confusion. Il est possible qu'elle ait été complète et qu'il faille identifier Ariston II avec Ariston I, Nikéros avec Nikomachos, Antoridès avec Aristeidès II (cf. J. Six, *Jahrb.*, 1909, p. 7).

C'est apparemment à un des peintres de cette école thébaine, qui se développe

*On entend encore parler d'un 13e tableau d'Aristeidès*, Iris **343** *et de ses peintures licencieuses* (**327**). *On lui attribuait aussi l'invention de l'encaustique* (**11** [1]).

**350**. — Aristeidès de Thèbes eut pour élèves et pour fils Nikéros et Ariston. Ce dernier a peint un Satyre couronné tenant une coupe [2]. Il eut pour élèves Antoridès [3] et Euphranor, duquel nous parlerons bientôt.

*Euphranor étant plus connu comme sculpteur que comme peintre, on ne citera ici que les textes qui se réfèrent à ses tableaux. Il suffit de rappeler qu'élève d'Aristeidès* (**350**) *et historien de la peinture* [4], *il paraît avoir travaillé surtout à Athènes entre 380 et 330. D'après Pline:*

**351**. — Ses œuvres sont : Combat équestre (*1*), les Douze Dieux (*2*) [5], le Thésée dont on a dit qu'il était nourri de viande, tandis que celui de Parrhasios était nourri de roses (*3*) [6]. A Éphèse se trouve son fameux tableau d'Ulysse simulant la folie, accouplant un bœuf avec un cheval, tandis que des hommes enveloppés d'un manteau réfléchissent et que leur chef cache son glaive (*4*).

---

au temps de l'apogée politique de Thèbes, qu'il faut rapporter les quelques peintures célèbres dont on entend encore parler en Béotie. A Tanagra, comme par Dicéarque pour les jolies peintures de ses maisons (I, 8, cf. p. 25, n. 4), c'était, au Gymnase, le portrait de Corinne représentée au moment de se ceindre la tête de la couronne que lui avait value sa victoire sur Pindare : « elle était aussi la plus belle des femmes d'alors, si l'on peut s'en rapporter à la peinture » (Paus. IX, 22, 3 : ...γυναικῶν τῶν τότε δὴ καλλίστη τὸ εἶδος, εἴ τι τῇ εἰκόνι δεῖ τεκμαίρεσθαι). Cette idéalisation ne permet guère de penser à une peinture contemporaine de Corinne ; la phrase me paraît donc devoir s'appliquer à un portrait de la poétesse de Tanagra qui peut appartenir à la même époque que la Corinne sculptée par Silanion (cf. S. Reinach, *R. arch.*, 1900, I, p. 169).

4. En dehors de la mention qu'il fait d'Euphranor dans l'*Index auctorum*, Pline dit : *volumina quoque composuit de symmetria et coloribus* (129). Vitruve, VII, *Praef.* 14, ne mentionne que ses ouvrages sur la symétrie.

5. Les peintures de Pompéi ont conservé deux exemples des Douze Dieux, les *dii consentes* des Romains. Dans Helbig, n. 7, ils sont, de gauche à droite, Vesta, Diane, Apollon, Cérès, Minerve, Jupiter, Junon, Vulcain, Vénus, Mars, Neptune, Mercure ; dans *Not. dei Scavi*, 1911, p. 420 : Jupiter, Junon, Mars, Minerve, Hercule, Vénus, Mercure, Proserpine, Vulcain, Cérès, Apollon, Diane. Ce second groupement, où Hercule et Proserpine prennent la place de Vesta et de Neptune, est sans doute plus près de l'original grec. Sur la représentation des *Dii consentes*, quelques références dans O. Weinreich, *Lykische Zwölfgötter Reliefs* (Acad. de Heidelbergcf, 1913).

6. Voir **275**. Il est possible qu'il avait été fait pour le même concours que celui de Parrhasios. On a supposé (p. 232, n. 1) que le Thésée, qui faisait pendant aux Douze Dieux, était également entouré de douze personnages, à savoir, en dehors de *Démos* et *Démokratia*, les éponymes des dix tribus. Les héros auraient ainsi fait face aux dieux de part et d'autre de la bataille où ils avaient protégé les Athéniens (Schreiber, *Festschrift Benndorf*, p. 96).

**352**. — *PAUS.* I, 3, 3 : Στοὰ δὲ ὄπισθεν ᾠκοδόμηται γραφὰς ἔχουσα... θεοὺς τοὺς δώδεκα καλουμένους, ἐπὶ δὲ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν Θησεύς ἐστι γεγραμμένος καὶ Δημοκρατία τε καὶ Δῆμος. Δηλοῖ δὲ ἡ γραφὴ Θησέα εἶναι τὸν καταστήσαντα Ἀθηναίοις ἐξ ἴσου πολιτεύεσθαι.

Ἐνταῦθά ἐστι γεγραμμένον καὶ τὸ περὶ Μαντίνειαν Ἀθηναίων ἔργον, οἳ βοηθήσοντες Λακεδαιμονίοις ἐπέμφθησαν. Συνέγραψαν δὲ ἄλλοι τε καὶ Ξενοφῶν τὸν πάντα πόλεμον, κατάληψίν τε τῆς Καδμείας καὶ τὸ πταῖσμα Λακεδαιμονίων <τὸ> ἐν Λεύκτροις καὶ ὡς ἐς Πελοπόννησον ἐσέβαλον Βοιωτοὶ καὶ τὴν συμμαχίαν Λακεδαιμονίοις τὴν παρ' Ἀθηναίων ἐλθοῦσαν· ἐν δὲ τῇ γραφῇ τῶν ἱππέων ἐστὶ μάχη, ἐν ᾗ γνωριμώτατοι Γρύλος τε ὁ Ξενοφῶντος ἐν τοῖς Ἀθηναίοις καὶ κατὰ τὴν ἵππον τὴν Βοιωτίαν Ἐπαμινώνδας ὁ Θηβαῖος. Ταύτας τὰς γραφὰς Εὐφράνωρ ἔγραψεν Ἀθηναίοις.

**353**. — *PLUT. De gloria Atheniensium*, 2 : Γέγραφε δὲ καὶ τὴν ἐν Μαντινείᾳ πρὸς Ἐπαμεινώνδαν ἱππομαχίαν, οὐκ ἀνενθουσιάστως, Εὐφράνωρ. Τὸ δ' ἔργον ἔσχεν οὕτως. Ἐπαμεινώνδας Θηβαῖος ἀπὸ τῆς ἐν Λεύκτροις μάχης ἀρθεὶς μέγας, ἐπεμβῆναι τῇ Σπάρτῃ πεσούσῃ, καὶ πατῆσαι τὸ φρόνημα καὶ τὸ ἀξίωμα τῆς πόλεως ἠθέλησε... Τοῦτο τὸ ἔργον Εὐφράνωρ ἔγραψε, καὶ πάρεστιν ὁρᾶν ἐν εἰκόνι τῆς μάχης τὸ σύρρηγμα καὶ τὴν ἀντέρεισιν ἀλκῆς καὶ θυμοῦ καὶ πνεύματος γέμουσαν. Ἀλλ' οὐκ ἂν οἶμαι τῷ ζωγράφῳ κρίσιν προθείητε πρὸς τὸν στρατηγόν, οὐδ' ἀνάσχοισθε τῶν προτιμώντων τὸν πίνακα τοῦ τροπαίου καὶ τὸ μίμημα τῆς ἀληθείας.

**354**. — *PAUS.* VIII, 9, 8 : Οἶκος δέ ἐστιν ἐν τῷ γυμνασίῳ Μαντινεῦσιν ἀγάλματα ἔχων Ἀντίνου καὶ ἐς τἄλλα θέας ἄξιος λίθων ἕνεκα οἷς κεκόσμηται καὶ ἀπιδόντι ἐς τὰς γραφάς· αἱ δὲ Ἀντίνου εἰσὶν αἱ πολλαί. Διονύσῳ μάλιστα εἰκασμέναι· καὶ δὴ καὶ τῆς ἐν Κεραμεικῷ γραφῆς, ἣ τὸ ἔργον εἶχε τὸ Ἀθηναίων ἐν Μαντινείᾳ, καὶ ταύτης αὐτόθι ἐστὶ μίμημα.

---

1. On admet généralement que le « Portique de la libération » a été élevé en commémoration de la victoire sur les Perses ; il serait singulier, en ce cas, qu'on eût attendu plus d'un siècle pour le décorer. Cette « libération » me paraît être plutôt celle de la tyrannie des Trente. On comprendrait ainsi beaucoup mieux pourquoi on y fit peindre par Euphranor — et sans doute aussi par Parrhasios — Thésée entre le Démos et la Démocratie ; la légende du tableau est particulièrement significative. Cette peinture et celle des Douze Dieux pourraient remonter aux environs de 380 ; elles devaient se trouver sur les petits côtés, par suite vis-à-vis l'une de l'autre. — Le fond aurait été occupé par le tableau de Mantinée, commandé en 362, aussitôt après le combat. Il semble que ces tableaux aient été mobiles.

2. Cet engagement de cavalerie nous est surtout connu par Xénophon, *Hell.*, VII, 5, 17 et Diodore, XV, 84 (d'après Ephore, ainsi que Diog. Laert. II, 54).

3. Suit la narration du combat que Plutarque confond avec la grande bataille de Mantinée qui eut lieu le lendemain. Par elle et par les autres textes cités, on sait qu'Hégésilaos commandait en chef les 6.000 Athéniens et Képhisodoros leur

*Les trois premiers tableaux (1-3 étaient peints dans le Portique Eleuthérios, à Athènes. Pour celui qui représentait* La bataille de Mantinée *on a quelques détails par Pausanias :*

**352**. — Dans le portique qui est derrière la statue de Zeus Eleuthérios [1], sont peints les douze grands dieux. Sur le mur opposé, sont représentés Thésée, la Démocratie et le Démos. L'inscription rappelle que Thésée établit à Athènes le régime de l'égalité.

Là aussi est un tableau représentant la bataille de Mantinée où les Athéniens combattirent en qualité d'alliés des Lacédémoniens. Xénophon et d'autres auteurs ont raconté les détails de cette guerre, l'occupation de la Cadmée, la défaite des Lacédémoniens à Leuctres, l'invasion des Béotiens dans le Péloponèse et le secours envoyé d'Athènes aux Lacédémoniens. Le sujet de ce tableau est le combat de cavalerie. On y remarque surtout Gryllos, fils de Xénophon, parmi les Athéniens, et Epaminondas de Thèbes à la tête de la cavalerie béotienne. Ces peintures ont été exécutées par Euphranor pour les Athéniens.

*D'autres détails sur sa* Bataille de Mantinée *sont donnés par Plutarque :*

**353**. — Euphranor a peint aussi, non sans inspiration, le combat de cavalerie contre Epaminondas à Mantinée. Voici ce dont il s'agit. Le Thébain Epaminondas, exalté par la bataille de Leuctres, voulut accabler Sparte vaincue et abattre son orgueil et sa réputation [2]... Euphranor a peint cet exploit, et on peut voir dans son tableau l'élan des assaillants et la résistance des adversaires; la scène est pleine de bravoure, de vaillance, de feu. Mais cependant, je pense, vous n'iriez pas mettre en comparaison le peintre avec le capitaine, et vous ne supporteriez pas ceux qui préfèrent le tableau au trophée, la copie à la réalité.

*Il y en avait une copie à Mantinée :*

**354**. — Il y a dans le gymnase de Mantinée un édifice orné de statues d'Antinoüs et qui mérite d'être vu pour les marbres et les peintures qui le décorent. Les peintures représentent pour la plupart Antinoüs sous les traits de Dionysos. On y voit aussi une copie du tableau qui est au Céramique et qui représente le combat des Athéniens à Mantinée [3].

---

cavalerie; que, parmi les cavaliers tombés dans l'attaque, les Mantinéens s'accordaient à donner le premier prix de la valeur à Gryllos, le second à Képhisodoros, le troisième au Mantinéen Podarès. Gryllos devait être représenté tuant le chef de la cavalerie thébaine. Par une confusion dont Pausanias est sans doute moins responsable que l'amour-propre des *ciceroni* athéniens, ce chef nous est donné comme Epaminondas lui-même : Ἀθήνησιν ἐν ἱππέων μάχῃ τὸν Ἐπαμεινώνδαν ὁ ἀνὴρ οὗτος γέγραπται φονεύων Γρύλλος ὁ Ξενοφῶντος (IX, 15, 5 ; cf. Diog. Laert. II, 54). Sur cette confusion, voir le mémoire de Schaefer, *Rhein. Mus.* V reproduit comme appendice I au t. III de son *Demosthenes*, 1856).

Pausanias ajoute VIII, 11, 6) que les Mantinéens avaient fait à Gryllos des funérailles publiques et avaient placé sur sa tombe une stèle avec son image

**355**. — *VALER. MAX.* VIII, 11, *Ext.*, 5 : Natura, quemadmodum saepe numero aemulam virium suarum artem esse patitur, ita aliquando inritam fesso labore dimittit. Quod summi artificis Euphranoris manus senserunt : nam cum Athenis XII deos pingeret, Neptuni imaginem quam poterat excellentissimis maiestatis coloribus complexus est, perinde ac Iouis aliquanto augustiorem repraesentaturus. Sed omni impetu cogitationis in superiore opere absumpto, posteriores eius conatus adsurgere quo tenderant nequiverunt.

**356**. — *EUSTATH. ad Il.* 145, 11 : Φέρεται ἱστορία ὅτι Εὐφράνωρ Ἀθήνῃσι γραφων τοὺς δώδεκα θεοὺς καὶ ἀπορῶν πρὸς οἷον ἀρχέτυπον γράψει τὸν Δία, παρῆει ἐν διδασκάλου· καὶ ἀκούσας τῶν ἐπῶν τούτων· ἀμόρσιαι δ' ἄρα χαῖται καὶ τὰ ἑξῆς, ἔφη ὅτι ἤδη ἔχει τὸ ἀρχέτυπον· καὶ ἀπιὼν ἔγραψεν.

**357**. — *LUCIAN. De Oeco.* 30 : Ὀδυσσεὺς τὸ μετὰ τοῦτο δῆθεν μεμηνώς, ἅτε συστρατευειν τοῖς Ἀτρείδαις μὴ θέλων· πάρεισι δὲ οἱ πρέσβεις ἤδη καλοῦντες. Καὶ τα μὲν τῆς ὑποκρίσεως πιθανὰ πάντα, ἡ ἀπήνη, τὸ τῶν ὑπεζευγμένων ἀσύμφωνον, ἄγνοια τῶν ὁρωμένων· ἐλέγχεται δὲ ὅμως τῷ ῥρέφει· Παλαμήδης γὰρ ὁ τοῦ Ναυπλίου συνεὶς τὸ γιγνόμενον, ἁρπάσας τὸν Τηλέμαχον ἀπειλεῖ φονεύειν, προκωπον ἔχων τὸ ξίφος, καὶ πρὸς τὴν τῆς μανίας ὑπόκρισιν ὀργὴν καὶ οὗτος ἀνυποκρίνεται. Ὁ δὲ Ὀδυσσεὺς πρὸς τὸν φόβον τουτον σωφρονεῖ καὶ παύεται γιγνεται καὶ λυει τὴν ὑπόκρισιν[3].

## ÉLÈVES D'EUPHRANOR : ANTIDOTOS, CHARMANTIDÈS, LÉONIDAS

**358**. — *PLIN.* XXXV, 130 : Eodem tempore fuere . . . Euphranoris autem discipulus Antidotus. Huius est clipeo dimicans Athenis et luctator tubicenque inter pauca laudatus. Ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus maxume inclaruit discipulo Nicia Atheniense (**365**).

---

Sans doute y était-il représenté chargeant, comme on le voit sur plusieurs stèles à relief. Il faut penser notamment à la fameuse stèle de Dexiléos datée de 394 (cf. S. Reinach, *Rép. Reliefs*, II, p. 420, 2 ; ou mieux, p. 417, 2, où l'adversaire tombé devant le cavalier paraît barbu et âgé), motif qui paraît avoir joui d'une grande vogue dans l'art hellénistique. On a supposé que c'est aussi du tableau d'Euphranor que dériverait le groupe au cheval abattu, qui se retrouve dans les reliefs en terre cuite de Luna, à l'arc d'Orange et au mausolée de Saint-Rémy (cf. J. Six, *Jahrb.*, 1909, p. 15 et ma note *Rev. Hist. Rel.*, 1913, I, p. 352).

1. Un groupe des Douze Dieux avait été sculpté par Praxitèle, un autre fut peint plus tard par Asklépiodoros. Il est difficile de savoir à laquelle de ces œuvres se rattachent les rares peintures où les Douze Dieux sont représentés (cf. p. 281, n. 5).

2. S'il n'y a pas ici une confusion avec l'anecdote de Phidias imaginant son Zeus d'après les vers d'Homère, il faut supposer que l'on admirait surtout l'abondante chevelure du dieu, faisant pendant à celle de Héra (**54**).

*Dans son tableau des* Douze Dieux [1], *on remarquait particulièrement la coiffure d'Héra* (**54**) *et celle de Zeus.*

**355**. — Si la nature tolère souvent que l'art rivalise avec elle, parfois aussi elle le laisse s'épuiser en efforts stériles. Le grand artiste Euphranor en fit l'expérience. Comme il travaillait à Athènes à sa peinture des Douze Dieux, il fit d'abord Neptune, qu'il revêtit, autant qu'il put, de souveraine majesté, pensant donner à Jupiter un aspect plus auguste encore. Mais son génie s'était d'un coup dépensé tout entier dans sa première création ; et l'exécution, après cela, ne fut plus à la hauteur de l'idée.

**356**. — On rapporte qu'Euphranor, peignant à Athènes les Douze Dieux et ne sachant d'après quel modèle peindre Zeus, vint assister à une classe. Ayant alors entendu ces vers : « La chevelure divine... » et la suite. — « J'ai maintenant un modèle ! », s'écria-t-il ; et il s'en alla peindre [2].

*Pour son* Ulysse simulant la folie [4] *on peut s'en faire une idée d'après le tableau semblable que décrit Lucien :*

**357**. — Plus loin Ulysse contrefait manifestement l'insensé pour ne pas suivre les Atrides dans leur expédition. Voici déjà les envoyés qui l'invitent à partir. On voit les preuves de cette folie simulée, la charrue, la bizarrerie de l'attelage, l'inconscience de la réalité. Son amour paternel va le trahir. Palamède, en effet, le fils de Nauplios, a tout compris : il a saisi Télémaque et menace, tenant son glaive à la poignée, de l'égorger, opposant une fureur feinte à une folie non moins feinte. Ulysse alors, saisi d'effroi, rentre dans son bon sens, redevient père et renonce à sa comédie [3].

*On connaît trois élèves d'Euphranor : Antidotos,*

**358**. — A la même époque qu'Euphranor florirent Kydias **377** et Antidotos, élève d'Euphranor. On conserve de lui à Athènes un *Combattant au bouclier* [4], un *Pugiliste* et un *Trompette* [5] ; ce dernier est au nombre des ouvrages les plus renommés. Plus soigneux que fécond, il avait un coloris sévère. Son principal titre de gloire est son élève, Nikias d'Athènes (suite à **365**).

---

3. Le tableau décrit par Lucien correspond dans les grandes lignes à ce que Pline permet d'entrevoir de celui d'Euphranor : l'attelage bizarre est le cheval accouplé avec le bœuf, les envoyés sont les *palliati cogitantes* ; leur chef, qui cache son glaive chez Pline devait avoir en vérité la main sur la garde. Le sujet avait été traité par Parrhasios (**269**), peut-être aussi en concours avec Euphranor.

4. Peut-être la stèle sculptée d'Aristonautès (S. Reinach, *Rép. Stat.*, II, p. 184 ; *Reliefs*, II, p. 377 ; Collignon, *Les statues funéraires*, fig. 84) peut-elle nous donner une idée du tableau, ainsi que les stèles peintes de Thespies (*BCH*, 1902, p. 555) : ces stèles doivent dater du milieu du IVe s.

5. Probablement deux tableaux votifs faits pour des vainqueurs au pugilat et

**359**. — *EUSTATH. ad Il.*, p. 271, 38 : Καὶ Λεωνίδας δὲ ζωγράφος Ἀνθηδόνιος ἦν, μαθητὴς Εὐφράνορος.

**360**. — *STEPH. BYZ. v.* Ἀνθηδών : ...καὶ Λεωνίδης ζωγράφος, Εὐφράνορος μαθητής, Ἀνθηδόνιος.

**361**. — *PLIN.* XXXV, 146 : in transcursu dicendi... Charmantides Euphranoris.

## NIKIAS D'ATHÈNES (*v. 350-300*).

### BIOGRAPHIE

**362**. — *AELIAN. Var. hist.*, III, 31 : Νικίας ὁ ζωγράφος τοσαύτην περὶ τὸ γράφειν σπουδὴν εἶχεν, ὡς ἐπιλαθέσθαι πολλάκις αὐτὸν τροφὴν προσενέγκασθαι προστετηκότα τῇ τέχνῃ.

**363**. — *PLUT. An seni sit gerenda respublica*, 5 : Εἰ γὰρ Νικίας ὁ ζωγράφος οὕτως ἔχαιρε τοῖς τῆς τέχνης ἔργοις, ὥστε τοὺς οἰκέτας ἐρωτᾶν πολλάκις, εἰ λέλουται καὶ ἠρίστηκεν...

**364**. — *PLUT. Non posse suav. vivi sec. Epicurum*, 11, 2 : Ὅπου γὰρ οἱ φιλογραφοῦντες οὕτως ἄγονται τῇ πιθανότητι τῶν ἔργων, ὥστε Νικίαν, γράφοντα τὴν Νεκυίαν, ἐρωτᾶν πολλάκις τοὺς οἰκέτας, εἰ ἠρίστηκε. Πτολεμαίου δὲ τοῦ βασιλέως ἑξήκοντα τάλαντα τῆς γραφῆς συντελεσθείσης πεμψαντος αὐτῷ, μὴ λαβεῖν μὴ δ' ἀποδόσθαι τοὔργον.

### ŒUVRES

**365**. — *PLIN.* XXXV, 131-3 : Opera eius : Nemea advecta ex Asia Romam a Silano quam in Curia diximus positam, item Liber pater in aede Concordiae, Hyacinthus quem Caesar Augustus delectatus eo secum deportavit Alexandria capta, et ob id Tiberius Caesar in templo eius dicavit hanc ta-

---

à la trompette. Le choix de sujets aussi plastiques convient bien à l'élève d'un statuaire.

1. Les ms. donnent *Charmanides* ou *Carmanides*, mais, tandis que ces noms sont inconnus, Χαρμαντίδης est celui d'un Athénien, élève d'Isocrate.

2. La même anecdote sans le nom du peintre, dans Stobée, *Floril.*, 29, 85.

3. Il ne peut s'agir que de Ptolémée I (305-285). Il résulte de cette anecdote que Nikias devait travailler encore aux environs de 300. Si sa *Nekyia* resta à Athènes,

*Léonidas d'Anthédon*

**359**. — Et le peintre Léonidas était originaire d'Anthédon et disciple d'Euphranor.

**360**. — (Parmi les célébrités d'Anthédon en Béotie Léonidès le peintre, élève d'Euphranor.

*et Charmantidès*[1] (**361**).

*Nikias, fils de Nikomédès* **367**, **375** *élève d'Antidotos* **358**, *que Plutarque cite comme une des gloires d'Athènes, était célèbre par son ardeur au travail :*

**362**. — Le peintre Nikias s'adonnait à la peinture avec tant d'ardeur qu'il oubliait de prendre de la nourriture, dévoré qu'il était par son art.

**363**. — En effet, si le peintre Nikias prenait tant de plaisir aux œuvres de son art, que ses serviteurs venaient lui demander à plusieurs reprises s'il avait pris son bain ou son repas[2]...

*Il l'avait conservée encore lorsqu'il composa sa* Nekyia, *sans doute une des dernières de ses œuvres dont on connaît treize :*

**364**. — Ceux qui aiment la peinture se laissent si bien charmer par l'illusion de la réalité qu'ils y trouvent que, quand Nikias était occupé à peindre sa *Nekyia*, ses serviteurs venaient lui demander à plusieurs reprises s'il avait déjeuné ; et, quand il eut achevé son tableau, le roi Ptolémée lui ayant envoyé soixante talents, il ne voulut pas les accepter et refusa de vendre son œuvre[3].

*Pline nous fait connaître encore dix autres œuvres de Nikias :*

**365**. — Ses œuvres : la *Némée*, apportée d'Asie à Rome par Silanus et, comme nous l'avons dit, placée par lui dans la Curie (*1*)[4] ; de même un *Dionysos*, dans le temple de la Concorde (*2*) ; *Hyacinthe* (*3*)[5], qui plut tellement à Auguste qu'il l'emporta avec lui après la prise d'Alexandrie et que, pour cette raison, Tibère consacra dans son temple avec le tableau

---

on voit par **365** que son *Hyacinthe* dut aller orner Alexandrie. Comme sa collaboration avec Praxitèle **373** oblige à supposer qu'il était déjà célèbre entre 355 et 335, il faut le faire naître vers 375 et mourir vers 300. Sa *Nekyia* serait une de ses dernières œuvres. On sait qu'il mourut à Athènes (**369**).

4. Voir p. 277, n. 3 et p. 289, n. 10.

5. Deux descriptions d'*Hyacinthe devant Apollon* se trouvent dans les *Tableaux* des Philostrate (Ph. l'Ancien, I, 24 ; Ph. le Jeune, 14).

bulam et Danaen Ephesi vero est Megabyzi sacerdotis Ephesiae Dianae sepulcrum. Atheniis necyomantea Homeri, hanc vendere Attalo regi noluit talentis sexaginta potiusque patriae suae donavit abundans opibus. Fecit et grandis picturas, in quibus sunt Calypso et Io et Andromeda, Alexander quoque in Pompei porticibus praecellens, et Calypso sedens. Huic eidem adscribuntur quadrupedes, prosperrime canes expressit.

**366** — *PLIN.* XXXV, 27. Super omnis divus Augustus in Curia quoque quam in Comitio consecrabat duas tabulas impressit parieti, Nemeam sedentem supra leonem palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene cuius supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse; tali enim usus est verbo.

---

1. Les peintures de Pompéi montrent Danaé recevant la pluie d'or assise (Helbig, n. 1145), ou debout (n. 1146 et p. 454), ou Danaé avec le jeune Persée recueillie par des pêcheurs au bord de la mer (n. 1149-21, 1149 est reproduit dans Sponner-Michaelis, fig. 550). Comme Danaé abordant Seriphos paraît avoir été le sujet du tableau d'Artémon, on rapportera plutôt à Nikias la Danaé à la pluie d'or et aussi plusieurs peintures de vases réunies par Gerhard, *Akademische Abh.*, *Winckelm. Progr.*, 1854. C'est à une peinture représentant ce sujet que s'adresse l'épigramme de Martial, intitulée *Danae picta* (XIV, 176).

*Cur a te pretium Danae, regnator Olympe,*
*Accepit, gratis si tibi Leda dedit?*

Térence montre une jeune fille (*Eunuch.*, III, 5, 36-7).

*Suspectans tabulam quamdam pictam, ubi inerat pictura haec: Jovem*
*Quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.*

2. Sur le Mégabyze d'Éphèse, voir **281** et **469**.

Il semble avoir porté le nom de sa fonction, comme le montre l'inscr. de Priène, 234: Μεγαβύζου Μεγαβύζου [illegible] Ἀρτεμίσιος [illegible] Ἐφέσιος.

3. C'est sans doute le goût bien connu des Attalès pour les tableaux qui a fait écrire *Attalo* par Pline au lieu de *Ptolemaeo*.

4. Peut-être doit-on se représenter une des deux Kalypso de Nikias par la peinture *Museo Borb.*, I, pl. 32.

5. Il s'agissait sans doute d'un tableau d'Io assise sur un rocher, le sein nu, de petites cornes au front; elle est surveillée par Argos, nu et bronzé, le pied droit appuyé sur un rocher; parfois Hermès apparaît dans le fond. C'est ce tableau que l'on voit reproduit dans la maison de Livie au Palatin (Perrot, *Rev. arch.*, XXI, 1870, pl. XV) et à Pompéi (Helbig, n. 1341-9); la plus célèbre de ses peintures est celle de la *Casa di Io ed Argo* repr. H. B. 53, et *Jahrbuch*, 1903, p. 10) en assez grandes proportions pour qu'on puisse penser à la *grandis pictura* de Nikias. C'est à un tableau de ce genre que feraient allusion des épigrammes de l'*Anthologie* (*Plan.*, IV; *Pal.*, IX, 192, et Properce, I, 3, 20).

*Sed hic intentis haerebam fixus ocellis,*
*Ut qui ut lignatis corporibus Inachides.*

de Danaé (4.°), à Éphèse se montre de la main le tombeau de Magnésie, grand-prêtre de la Diane d'Éphèse (5.°), à Athènes la Nebrophanésie d'Homère, qu'il refusa de vendre au roi Attale pour ne laisser ni dans la pauvreté, étant riche, faire don à sa patrie (6.°). Il peignit aussi de grandes compositions, Kalypso (7.°) et la (8.°) et Andromède (9.°), ou Alexandre vaut, chef-d'œuvre qui illustre les Portiques de Pompée (10.°) avec Kalypso assise (11.°). On lui attribue enfin des quadrupèdes, parmi ceux qu'il fit, se voient heureux dans la peinture des chiens (12.°).

*Plus loin à Ghazi le Nénée (1), peintre, et l'encaustique.*

**366** — De préférence à tous autres tableaux, le divin Auguste porte dans son Forum la figure de la Guerre avec le Triomphe, les Dioscures avec la Victoire; dans le Cirque qu'il venait de commencer, au Capitolium il dit entretenir dans le mur deux tableaux : l'un est Rome, ainsi sur un bon, pensant elle-même le palme avec, à ses côtés, un cheval appuyé sur son bâton, et, surpassée au-dessus de sa tête, se tablera d'un lion. Tirant, il écrivit qu'il l'avait brûlé : c'est de ce mot même qu'il s'est sûr (1).

---

tant que Stace, *Theb.*, VI, 2[illegible] :

*In... [illegible]*
*[illegible]*

4. On trouvera répondu, à l'Andromède de l'Abbé Chaudhuis, [illegible] qui paraissent se rapporter à un tableau des mêmes grands [illegible] avec Overbeck (1819), que l'épigramme de Kalypso de Mysie, [illegible] d'Auguste, que Bodenwald, [illegible] à accueillir avec Hitzig, Uebers., p. [illegible] à rapprocher des [illegible] en Persée, au, [illegible] la harpe et la lire de Mysie dans la [illegible] de la Suite [illegible] Andromède [illegible] de tableau, [illegible] le [illegible] Hitzig, [illegible] Hitzig-Bernh., [illegible] Vitae Epigrammatum [illegible] IV, 147.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

**367**. — *PAUS*. III, 19, 4 : Νικίας δὲ ὁ Νικομήδους περισσῶς δή τι ἔγραψεν αὐτὸν ὡραῖον, τὸν ἐπὶ Ὑακίνθῳ λεγόμενον Ἀπόλλωνος ἔρωτα ὑποσημαίνων.

**368**. — *ANTIPAT. THESS. Anth. Gr.*, II, 21, 53 *a* (*Pal.* IX, 792) :

Νικίεω πόνος οὗτος· ἀείζωος δὲ Νεκυία
ἥσκημαι πάσης ἠρίον ἡλικίης.
Δώματα δ' Ἀιδωνῆος ἐρευνήσαντος Ὁμήρου,
γέγραμμαι κείνου πρῶτον ἀπ' ἀρχετύπου.

**369**. — *PAUS*. I, 29, 15 : Κεῖται δὲ καὶ Ζήνων ἐνταῦθα ὁ Μνασέου καὶ Χρύσιππος ὁ Σολεύς, Νικίας τε ὁ Νικομήδου<ς> ζῷα ἄριστος γράψαι τῶν ἐφ' αὑτοῦ.

**370**. — *PAUS*. VII, 22, 6 : Πρὶν δὲ ἡ ἐς τὴν πόλιν ἐσελθεῖν, μνῆμά ἐστι λευκοῦ λίθου, θέας καὶ ἐς τὰ ἄλλα ἄξιον καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ ταῖς γραφαῖς, αἵ εἰσιν ἐπὶ τοῦ τάφου, τέχνῃ Νικίου· θρόνος τε ἐλέφαντος καὶ γυνὴ νέα καὶ εἶδος εὖ ἔχουσα ἐπὶ τῷ θρόνῳ, θεράπαινα δὲ αὐτῇ προσέστηκε σκιάδιον φέρουσα· καὶ

---

sul d'Asie de 14 av. — Le tableau était à l'encaustique : Nikias avait donc signé ἐνέκαεν (p. 19, 7) ; *Némée* avait déjà été personnifiée par Aristophon (**92** : la légende du lion de Némée motivait une position qu'on doit s'imaginer d'après celle de Cybèle sur des reliefs et des monnaies : la palme était donnée comme prix aux jeux de Némée (cf. Tarbell, *Class. Phil.*, 1908, p. 264) ; le vieillard représente les juges des jeux ; le tableau avec le bige, la nature du concours dont ce tableau avait été destiné à glorifier le vainqueur. On voit un tableau avec bige placé sur un pilastre dans le fameux relief de Dionysos chez Ikarios (S. Reinach, *Rép. Reliefs*, II, p. 464). — Le tableau qui faisait pendant à celui de Nikias était de Philocharès (**379**). L'encastrement de ces tableaux a fait croire qu'ils étaient sur marbre, ce que nous savons d'une peinture funéraire de Nikias (**370**) et ce que nous pouvons supposer pour le *Mégabyze*, également destiné à orner une tombe (cf. Winter, *Jahrb.*, 1897, *Anz.*, p. 134). Mais on sait qu'on a également encastré des tableaux sur bois (cf. p. 6, n. 3).

1. Pausanias fait cette remarque à propos de la figure d'Hyacinthe, sculptée sur le trône d'Apollon à Amyclées. Il faut rapprocher l'épigramme de Martial sur *Hyacinthus in tabula pictus* (XIV, 173) :

*Flectit ab inviso morientia lumina disco*
*Oebalius, Phoebi culpa dolorque, puer.*

« Il détourne ses yeux mourants du disque fatal, le petit-fils d'Œbalus, cet enfant, qui est le crime et la douleur d'Apollon. » Le tableau aurait représenté Hyacinthe mourant. — Hyacinthe était un des types classiques de la beauté. Parmi les tableaux que les Lacédémoniens auraient placés auprès de leurs femmes enceintes pour que la contemplation journalière embellît l'enfant qu'elles portaient, Oppien cite Hyacinthe avec Nirée, Narcisse, les Dioscures, Apollon et

*On sait par Pausanias comment il avait représenté* Hyacinthe (*3*) :

**367**. — Si le peintre Nikias, fils de Nikomédes, lui a donné la délicatesse de l'adolescence, c'est qu'il a suivi la légende concernant l'amour qu'Apollon avait pour lui [1].

*Sur sa* Nékyia (*6*) *nous avons une épigramme d'Antipatros de Thessalonique :*

**368**. — Ce tableau est l'œuvre de Nikias. Je représente l'immortelle Nékyia, le sépulcre commun de tous les âges. Homère a exploré les demeures d'Aïdoneus, et je suis la première image dessinée d'après son modèle [2].

*Sa réputation comme animalier est attestée par Pausanias :*

**369**. — Joignez-y les tombeaux de Zénon, fils de Mnaséas, de Chrysippos de Soloi, de Nikias, fils de Nikomédès, qui fut de son temps le plus habile animalier. (Sur le bord du chemin menant à l'Académie.

*Pausanias vit encore, à Triteia en Achaïe, un groupe peint par Nikias sur un tombeau :* un jeune couple avec les chiens de chasse que tient un piqueur (*13*) :

**370**. — Avant d'entrer dans la ville, on voit un tombeau en marbre blanc, remarquable surtout par les peintures dont il est orné et qui sont l'œuvre de Nikias. C'est un trône d'ivoire où est assise une femme jeune et d'une extrême beauté ; près d'elle se tient une servante tenant un parasol. Un jeune homme imberbe est debout ; il est revêtu d'une tunique et d'une

---

Dionysos (*Cyneg.*, I, 358-60 ; pour cette croyance, cf. Galien, *Hist. phil.* 32, t. XIX, p. 328 Kuhn et *De Theriac.*, t. XIV, p. 253 K. ; saint Augustin, d'après Soranus d'Éphèse, *C. Julian. Pelag.* V, 51 ; *Retract.* II, 62 ; Tim. Gaz. dans *Hermès*, II, p. 17, § 27). — Le temple d'Auguste, où Tibère plaça l'*Hyacinthe*, fut élevé en 15/16 ap.

2. D'après Klein (II, p. 324) cette épigramme serait celle même qui accompagnait le tableau de Nikias. On s'étonne qu'Antipatros de Thessalonique, poète et rhéteur de l'époque d'Auguste, ait pu sembler ignorer ainsi la *Nékyia* de Polygnote, qui était probablement beaucoup plus *homérique* que celle de Nikias. — Peut-être est-ce à cette *Descente aux Enfers* que pense Démosthène quand il montre les peintres dépeignant les impies dans l'Hadès en proie aux démons de l'Imprécation, du Blasphème, de l'Envie, de la Révolte (*C. Aristogit.*, 52, p. 786 Reiske : μεθ' ὧν δ' οἱ ζωγράφοι τοὺς ἀσεβεῖς ἐν Ἅιδου γράφουσι, μετὰ τούτων, οἶμαι, Ἀρᾶς καὶ Βλασφημίας, καὶ Φθόνος, καὶ Στάσεις, καὶ Νεῖκος, περιέρχεται). Il faut encore rappeler ces vers que Plaute emprunte à quelque auteur de la Comédie nouvelle : *Vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent Cruciamenta* (*Capt.*, 9, 98). En dehors des visions bien connues dans Platon (dans le *Phédon* et dans la *République*), des descriptions détaillées des Enfers paraissent avoir été données au début du IIIe s. par Xénocrate et par Ératosthène. Les peintures de vases de l'Italie du Sud, représentant des scènes infernales (IVe-IIIe s.), ont été réunies par A. Winkler (*Breslauer Philol. Abhandl.*, 1883), et par P. Hartwig (*Unterweltdarstellungen auf Vasen*, cf. Kuhnert, *Arch. Jahrb.*, 1893).

νεανίσκος ὀρθὸς οὐκ ἔχων πω γένειά ἐστι χιτῶνα ἐνδεδυκὼς καὶ χλαμύδα ἐπὶ τῷ χιτῶνι φοινικῆν· παρὰ δὲ αὐτὸν οἰκέτης ἀκόντια ἔχων ἐστὶ καὶ ἄγει κύνας ἐπιτηδείας θηρεύουσιν ἀνθρώποις. Πυθέσθαι μὲν δὴ τὰ ὀνόματα αὐτῶν οὐκ εἴχομεν· παρῆναι δὲ ἄνδρα καὶ γυναῖκα ἐν κοινῷ παρίστατο ἅπασιν εἰκάζειν.

ART

**371**. — *PLIN.* XXXV, 38 : Usta casu reperta est in incendio Piraei cerussa in orcis cremata ; ac primum usus Nicias supra dictus... sine usta non fiunt umbrae.

**372**. — *PLIN.* XXXV, 130-1 : Nicia Atheniense, qui diligentissime mulieres pinxit. Lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxume curavit.

**373**. — *PLIN.* XXXV, 133 : Hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxume opera sua probaret in marmoribus : quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat. Non satis discernitur, alium eodem nomine an hunc eundem quidam faciant olympiade CXII.

---

1. Il s'agit probablement d'une peinture sur marbre ornant les parois mêmes d'un édicule funéraire (cf. Six, *Festschrift Benndorf*, p. 178 ; Winter, *Jahrb.* 1897, *Anz.*, p. 134), ou, simplement, une stèle. Pausanias mentionne encore ailleurs des peintures sur monuments funéraires (III, 7, 3 ; VII, 23, 13 ; cf. *Anth.*, VII, 279). On voit le chien apparaître à côté de son maître sur quelques stèles attiques qui peuvent être contemporaines de Nikias (Reinach, *Rép. Reliefs*, II, p. 390 ; Collignon, *Les statues funéraires*, fig. 82). — Encore en Achaïe, sur la route de Boura à Aigeira, Pausanias mentionne une peinture équestre effacée, sans doute une stèle peinte : ἄνδρα ἐπὶ τῷ μνήματι ἵππῳ παρεστῶτα, ἀμυδρὰν γραφήν.

2. Pline semble parler de cet incendie du Pirée comme d'un accident connu ; s'il n'a pas fait une confusion avec celui qui résulta de sa prise par Sylla, on peut songer à l'une des occupations du port — en 322, 319 et 306 — par des garnisons macédoniennes. Peut-être faut-il appliquer à Nikias le texte de Théophraste où la même invention est attribuée à Kydias (cf. p. 11, n. § 12).

3. Il ne doit pas s'agir de portraits de femmes, mais des héroïnes qui, on l'a vu, dominaient dans son œuvre : Andromède, Danaé, Io, Kalypso, Némée. Peut-être est-ce à Nikias qu'il faut faire remonter le prototype du tableau des « amoureuses infortunées » de Tor Marancia : Kanaké, amoureuse de son frère Makareus, Myrrha de son père Kinyras, Pasiphaé du taureau, Scylla de Minos, Phèdre d'Hippo-

chlamyde de pourpre passée sur la tunique : auprès de lui est un piqueur tenant des javelots et des chiens de chasse. Nous n'avons pu apprendre les noms de ces personnages, mais il est facile de deviner que ce monument funéraire est commun à un couple d'époux [1].

*Nikias, qui aurait été le premier à faire usage de la terre brûlée.*

**371**. — C'est par hasard qu'on découvrit la *terre brûlée* lorsque, dans l'incendie du Pirée [2], de la céruse fut brûlée dans des vases. Nikias fut le premier à s'en servir ; sans elle on ne saurait faire d'ombres.

*Nikias passait pour avoir fait particulièrement attention au jeu des ombres et des lumières :*

**372**. — Nikias d'Athènes s'attache surtout à peindre les femmes [3]. Il faisait grande attention au traitement de la lumière et de l'ombre et prenait le plus grand soin pour que ses peintures ressortent bien sur le fond [4].

*et pour avoir colorié des marbres de Praxitèle :*

**373**. — C'est de Nikias que Praxitèle disait, comme on lui demandait lesquels de ses marbres il aimait le mieux : « Ceux auxquels Nikias a mis la main », tant il estimait ses retouches [5]. Il est difficile de déterminer si c'est celui-ci ou un autre du même nom qu'on place dans la 112e Ol. (332-29) [6].

---

lyte (cf. B. Nogara, *Le pitture murali antiche dei Musei pontefici*, 1907, pl. 33-38 et *Ausonia*, 1906).

4. La peinture de Nikias devait être le contraire d'*obscura* (voir **294**).

5. Il n'y a pas de mot qui corresponde à ce qu'était la *circumlitio*. Il faut se garder de le rendre par *patine* qui traduit γάνωσις, teinte donnée à toute la statue. La *circumlitio* consiste en la mise de couleurs dans des parties accessoires de la statue : cheveux, draperie, etc. On sait que cette polychromie statuaire commence avec les *korès* de l'Acropole pour atteindre son apogée avec le sarcophage d'Alexandre et qu'on a relevé des traces de peinture sur l'*Hermès* de Praxitèle. Cf. p. 18, n. 5.

6. On s'est fondé sur cette indication pour dédoubler Nikias : Nikias l'ancien aurait été le collaborateur de Praxitèle, Nikias le jeune l'élève d'Antidotos, le contemporain de Ptolémée Ier. On pourrait aussi faire de Nikias le contemporain d'un Praxitèle le jeune, petit-fils du grand sculpteur dont on s'est cru en droit d'induire l'existence d'une inscr. d'Argos ; mais l'inutilité de cette conjecture a été montrée (cf. Herzog, *Philol.*, 1912). D'après les dates proposées plus haut (p. 280), Euphranor a pu déjà former des élèves vers 375 et ceux-ci enseigner vers 350 ; l'*akmé* d'Euphranor est placée par Pline en 364-1 ; si l'*akmé* de Nikias tombait vers 332-29, il y a bien place pour une génération entre eux. Cette *akmé* de Nikias était peut-être déterminée par la seule de ses œuvres connue qui dût porter date : la *Némée*.

**374.** — *DEMETR. PHAL. De Elocut.*, 76 : Νικίας ὁ ζωγράφος καὶ τοῦτο εὐθὺς ἔλεγεν εἶναι τῆς γραφικῆς τέχνης οὐ μικρὸν μέρος, τὸ λαβόντα ὅλην εὐμεγεθῆ γράφειν καὶ μὴ κατακερματίζειν τὴν τέχνην εἰς μικρὰ οἷον ὀρνίθια ἢ ἄνθη, ἀλλ' ἱππομαχίας καὶ ναυμαχίας, ἔνθα πολλὰ μὲν σχήματα δοιέειεν ἂν τις ἵππων, τῶν μὲν θεόντων, τῶν δὲ ἀνθισταμένων, ἄλλων δὲ ὀκλαζόντων, πολλοὺς δὲ ἀκοντίζοντας, πολλοὺς δὲ καταπίπτοντας τῶν ἱππέων. Ὤιετο γὰρ καὶ τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν μέρος εἶναι τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὥσπερ τοὺς μύθους τῶν ποιητῶν.

## OMPHALION, ÉLÈVE DE NIKIAS

**375.** — *PAUS.* IV, 31, 11 : Ἔστι δὲ καὶ Μεσσήνης τῆς Τριόπα ναὸς καὶ ἄγαλμα χρυσοῦ καὶ λίθου Παρίου· γραφαὶ δὲ κατὰ τοῦ ναοῦ τὸ ὄπισθεν οἱ βασιλεύσαντες εἰσὶ Μεσσήνης, πρὶν μὲν ἢ στόλον ἀφικέσθαι τὸν Δωριέων ἐς Πελοπόννησον Ἀφαρεὺς καὶ οἱ παῖδες, κατελθόντων δὲ Ἡρακλειδῶν Κρεσφόντης ἐστὶν, ἡγεμὼν καὶ οὗτος τοῦ Δωρικοῦ, τῶν δὲ διαπεσόντων ἐν Πύλῳ Νέστωρ καὶ Θρασυμήδης καὶ Ἀντίλοχος, προστετιμημένοι παιδῶν τῶν Νέστορος ἡλικίᾳ καὶ ἐπὶ Τροίαν μετεσχηκότες τῆς στρατείας. Λευκιππος τε Ἀφαρέως ἀδελφὸς καὶ Ἱλάειρά ἐστι καὶ Φοίβη, σὺν δὲ σφισιν Ἀρσινόη. Γεγράπται δὲ καὶ Ἀσκληπιὸς, Ἀρσινόης ὢν λόγῳ τῷ Μεσσηνίων, καὶ Μαχάων καὶ Ποδαλείριος, ὅτι ἔργου τοῦ πρὸς Ἰλίῳ καὶ τούτοις μέτεστι. Ταύτας τὰς γραφὰς ἔγραψεν Ὀμφαλίων, Νικίου τοῦ Νικομήδους μαθητής· οἱ δὲ αὐτὸν καὶ δουλεῦσαι παρὰ τῷ Νικίᾳ καὶ παιδικὰ γενέσθαι φασιν αὐτοῦ.

---

1. Si même le *De elocutione* date du début de l'empire romain, on n'a pu attribuer de pareilles idées à Nikias, contemporain de Démétrios de Phalère (le *floruit* de celui-ci se place entre 320 et 300) sans qu'on y fût autorisé par l'opinion que lui prêtait un des historiens de l'art. Elles n'ont rien qui doive étonner à une époque qui avait vu paraître les batailles entre Grecs et Perses d'Aristeidès et de Philoxénos, le combat de cavalerie d'Euphranor.

2. Brunn (II, 202) croit que les héros étaient disposés en deux groupes de sept personnages qui se faisaient pendant : *A*. Aphareus, Idas, Lynkeus, Kresphontès. *a*. Nestor et ses deux fils. — *B*. Leukippos et ses trois filles, Hilaeira,

*A côté de la peinture des héroïnes légendaires, Nikias paraît s'être attaché à la peinture de bataille.*

**374**. — Le peintre Nikias était d'avis que ce n'était pas une partie négligeable dans l'art de la peinture que le choix du sujet : il fallait choisir un sujet vraiment noble et non pas ravaler l'art à de petits sujets tels qu'oiseaux et fleurs, mais bien rencontres de cavalerie et batailles sur mer, où il y a lieu de dépeindre en nombre des figures de chevaux, les uns accourant, les autres chargeant contre eux, d'autres encore ployant, enfin beaucoup de cavaliers tombés du haut de leurs chevaux. Il pensait en effet, qu'un tel sujet faisait partie du domaine de la peinture, comme les mythes de celui des poètes [1].

*Le seul élève connu de Nikias, Omphalion, avait peint à Messène, au temple de Messéné, les quatorze héros et héroïnes de la Messénie :*

**375**. — Il y a aussi un temple de Messéné, fille de Triopas, avec une statue en or et en marbre de Paros. Dans l'opisthodome du temple sont des peintures qui représentent les rois de la Messénie, savoir, parmi ceux qui sont antérieurs à l'Expédition des Doriens dans le Péloponnèse, Aphareus et ses fils ; après le retour des Héraklides, Kresphontès, un des chefs de l'armée dorienne ; parmi ceux qui habitèrent à Pylos, Nestor et ses fils, Thrasymédès et Antilochos, les plus honorés pour leur âge et pour la part qu'ils prirent à la guerre de Troie. On voit encore les portraits de Leukippos, frère d'Aphareus, avec ceux d'Hilaeira, de Phoibé et d'Arsinoé ; celui d'Asklépios, que les Messéniens dirent fils d'Arsinoé ; enfin, ceux de Machaon et de Podaleirios, célèbres pour avoir été au siège de Troie. Ces tableaux ont été peints par Omphalion, élève de Nikias, fils de Nikomédès ; on prétend même qu'il fut l'esclave de Nikias et l'objet de son amour [2].

---

Phoibé, Arsinoé. *b*. Asklépios et ses deux fils. Messène avait été relevée de ses ruines en 369 ; il n'est pas probable qu'elle ait pu décorer ses temples avant le dernier quart du IVe s. — Ces peintures paraissent avoir été dans l'opisthodome du temple, non dans le *pronaos* comme celles de Polygnote à Platées **123**. Pour d'autres groupes de héros voir **266**, **382**.

## *PEINTRES MOINS CONNUS DU IVe SIÈCLE SE RATTACHANT A L'ÉCOLE ATTIQUE*

### KYDIAS DE KYTHNOS

**376.** — *EUSTATH. Ad Dion. Per.*, v. 526 :

Κύθνος· ἐξ ἧς καὶ ζωγράφος ὄνομα ἔχων Κυδίας

Cf. Steph. Byz. Κύθνος... καὶ Κύθνιος ὁ ζωγράφος.

**377.** — *PLIN.* XXXV, 138 : Eodem tempore fuere et Cydias, cujus tabulam Argonautas HS. CXXXXIIII Hortensius orator mercatus est eique aedem fecit in Tusculano suo.

---

Les mss. donnent *Cydi et Cydias*. Il faut supposer ou bien que *Cydi* remplace un nom mal lu par le copiste ou, plutôt, qu'il a répété par inattention le même nom. En ce cas, le pluriel *fuere* s'explique par Antidotos que Pline nomme aussitôt après (**354**).

---

1. Il s'agit de Q. Hortensius Hortalus, l'émule de Cicéron (114-50) ; on sait par ailleurs qu'il était amateur d'art (Plin., VIII, 211 ; IX, 170 ; XXXIV, 48) : la somme payée équivaut à environ 30.000 fr. On sait aussi que son petit-fils était réduit à vivre des libéralités d'Auguste. C'est probablement à lui qu'Agrippa acheta cette peinture qui faisait l'ornement du portique au milieu duquel se dressait la basilique élevée par lui à Neptune. C'est à cette peinture que se rapporte Dio Cassius, LIII, 27 : στοὰν τοῦ Ποσειδῶνος ...τῇ τῶν Ἀργοναυτῶν γραφῇ ἐπελάμπρυνεν (Agrippa). Le tableau y devint si célèbre qu'il servit à lui seul à désigner « le portique du gendre qui fut honoré de la couronne navale » (Ov. *Ars Am.*, III, 392). Martial montre la foule se pressant vers « l'amoureux inconstant qui fut le maître du premier navire », *vel primae dominus levis carinae*, XI, 1, 12) ou vers « le portique des Argonautes » (*spatia Argonautarum*, III, 20, 11), ou encore vers les Saepta pour chercher à obtenir davantage de Chiron, fils de Philyra et de Jason, fils d'Aeson, *si quid Philyrides praestet et Aesonides*, II, 14, 6). Si la mention de Chiron ne se rapporte pas à une statue célèbre, il faudrait en conclure que la peinture représentait le départ des Argonautes, départ auquel Chiron aurait assisté selon Apollonios de Rhodes (I, 550). La peinture ne dut pas être atteinte par l'incendie de la basilique en 80 et les Régionaires en désignent le péribole sous le nom de *Porticus Argonautarum*.

2. L'*aedes* pourrait être aussi une sorte de portique, puisque c'est le terme employé pour désigner la *Lesché* de Cnide (**101**). Quant au tableau, vu son importance qui nécessitait une pareille construction et le nom sous lequel il était célèbre, on peut seulement inférer qu'il reproduisait un épisode de la légende dont l'intérêt consistait surtout dans la figuration de tous les héros, chacun avec ses traits distinctifs. On peut penser à la construction de l'Argô à Iolkos, par Argos et Athéna, en présence des héros, épisode dont on a des descrip-

*Nous grouperons ici les peintres moins connus du IVe s. dont on a lieu de croire qu'ils se rattachent à l'École attique. De Kydias, célébrité de la petite île de Kythnos* (**376**) *et contemporain d'Euphranor, on connaît la découverte du vermillon* (p. 11, n. § 12) *et un tableau fameux, celui des* Argonautes :

**377**. — (A la suite du texte relatif à Euphranor, **351**). A la même époque vécurent aussi Kydias : Hortensius l'orateur[1] acquit 144.000 sesterces le tableau des *Argonautes* et il éleva pour le recevoir une chapelle dans sa villa de Tusculum[2] (suite à Antidotos, **358**).

---

tions poétiques qui peuvent s'inspirer d'un tableau (Apoll. Rhod. I, 114-25 ; Val. Flacc. I, 93-125 ; Catull. LXIV, 8-10) et que rappelle une médiocre fresque de Pompéi (Helbig, n. 1259) ; mais cet épisode du départ des Argonautes paraît être celui que Mikon avait représenté (**156**). Il ne me paraît pas probable que Kydias s'y fût essayé après ce maître et l'on peut penser à trois épisodes plus animés : 1) les Argonautes chez les Bébryces — le tableau de Kydias pourrait alors avoir servi de modèle à la célèbre ciste Ficoroni (fig. dans l'art. *Argonautae* du *Dict. des Ant.* et du *Lexikon* de Roscher ; commentée sous le titre *Die Ficoronische Cista*, par O. Jahn en 1852, par E. Behn en 1907 et par E. Feihl en 1913) ; 2) l'arrivée des Argonautes chez Aiétès (voir la célèbre amphore de Munich, Heydemann, *Jason in Kolchis*, Halle. 1886 ; S. Reinach, *Rép. Vases*, I, p. 277) ; 3) Aiétès poursuivant les Argonautes : c'est le troisième des tableaux relatifs aux Argonautes que les Philostrate ont décrits — les deux autres sont : les Argonautes salués par Glaukos à l'entrée du Pont (Phil. Maj. II, 15) et la rencontre de Médée et de Jason à Kolchos (Phil. Min. 6). Voici ce tableau des Argonautes fuyant Aiétès, Phil. Min. 11 :

1. Ἡ διεκπαίουσα τοῦ ποταμοῦ ναῦς ὑπὸ πολλῷ τῷ ῥοθίῳ τῆς εἰρεσίας κόρη τε τις αὐτὴ ἐπὶ τῆς πρύμνης ὁπλίτου πλησίον καὶ ὁ ἐμμελὲς προσᾴδων τοῖς τῆς κιθάρας κρούμασι ξὺν ὀρθῇ τιάρᾳ ὅ τε ὑπὲρ τῆς ἱερᾶς ἐκείνης φηγοῦ δράκων πολλῷ σπειράματι κεχυμένος καὶ τὴν κεφαλὴν εἰς τὴν γῆν νεύων ὕπνῳ βριθουσαν, τὸν ποταμὸν μὲν Φᾶσιν γίνωσκε. Μήδειαν δὲ ταύτην, ὁ δ' ἐπὶ τῆς πρύμνης ὁπλίτης Ἰάσων ἂν εἴη, κιθάραν δὲ καὶ τιάραν ὁρῶντας καὶ τὸν δι' ἀμφοῖν κοσμούμενον Ὀρφεὺς ὕπεισιν ἡμᾶς ὁ τῆς Καλλιόπης. Μετὰ γὰρ τὸν ἐπὶ τοῖς ταύροις ἆθλον θέλξασα εἰς ὕπνον τὸν δράκοντα τοῦτον ἡ Μήδεια σεσυλῆται μὲν τὸ χρυσόμαλλον τοῦ κριοῦ νάκος, φυγῇ δὲ ἵενται λοιπὸν οἱ τῆς Ἀργοῦς πλωτῆρες, ἐπειδὴ ἀνάπυστα τοῖς Κόλχοις καὶ τῷ Αἰήτῃ τὰ τῆς κόρης. — 2. Καὶ τὰ μὲν τῶν τῆς Ἀργοῦς ναυβατῶν τι ἂν σοι λέγοιμι ; ὁρᾷς γὰρ βραχίονας μὲν ἐξῳδηκότας αὐτοῖς ὑπὸ τοῦ εἰς τὴν εἰρεσίαν ξυντόνου, τὰ δὲ πρόσωπα οἷα γένοιτ' ἂν ἑαυτοὺς σπερχόντων, τὸ δὲ τοῦ ποταμοῦ κλυδώνιον ὑπερκαχλάζον τοῦ τῆς νεὼς ἐμβόλου καταφερομένης ξὺν πολλῇ τῇ ῥύμῃ τάχους δείγμα. Ἡ κόρη δὲ ἀμήχανον τινα νοῦν δείκνυσιν ἐκ τοῦ προσώπου. ὄμμα μὲν γὰρ αὐτῇ δεδακρυμένον ἐς γῆν ὁρᾷ, περίφορος δέ ἐστιν ὑπ' ἐννοίας ὧν δέδρακε καὶ λογισμοῦ τῶν μελλόντων πλήρης, αὐτή τε πρὸς ἑαυτὴν ἀνακυκλεῖν δοκεῖ μοι τὰς ἐννοίας διορῶσα τῇ ψυχῇ ἕκαστα καὶ πεπηγυῖα τὰς τῶν ὀφθαλμῶν βολὰς ἐς τὰ τῆς ψυχῆς ἀπόρρητα. — 3. Ἰάσων δὲ αὐτῇ πλησίον ξὺν ὅπλοις ἑτοίμος ἐς ἄμυναν. Ὁδὶ δὲ τὸ ἐνδόσιμον τοῖς ἐρέταις ᾄδει, ὕμνους, μοι δοκεῖν, ἀνακρουόμενος θεοῖς τοὺς μὲν χαριστηρίους, ἐφ' οἷς κατωρθώκασι, τοὺς δὲ ἐς ἱκεσίαν τείνοντας, ἐφ' οἷς δεδοίκασιν. — 4. Ὁρᾷς δὲ καὶ τὸν Αἰήτην ἐπὶ τετρώρου μέγαν τε καὶ ὑπεραίροντα ἄνθρωπος, ὅπλα μὲν ἐνδεδυκότα ἀρήια γιγαντος οἶμαί τινος — τὸ γὰρ ὑπὲρ ἄνθρωπον τοῦθ' ἡγεῖσθαι δίδωσι — θυμοῦ δὲ τὸ πρόσωπον πλήρη

## GLAUKION DE CORINTHE et ATHÉNION DE MARONÉE

**378.** *PLIN.* XXXV, 134 : Niciae comparatur et aliquanto praefertur Athenion Maronites Glaucionis Corinthii discipulus, austerior colore et in austeritate jucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat. Pinxit in templo Eleusine phylarchum et Atheuis frequentiam quam vocavere syngeni-

---

κα μόνον οὐ πυρ ἐξιεντα τῶν ὀφθαλμῶν λαμπάδων τε τῇ δεξιᾷ κιθαροδοντα, ἐμπρήσειν γὰρ κλόνος πλοιαρχοι τὴν Ἀργῶ, τὸ δορυ δὲ αὐτῷ ὑπερ τὴν ἀντυγα τοῦ διφρου προχειρον ἱσταται. 5. Τί δὴ ποθεις τῶν γεγραμμένων ; ἢ τὸ τῶν ἱππων ; μυκτῆρες μεν ἀναπεπταμενοι τούτοις καὶ ἀνεστηκώς κόμη φοίαι τε ὀφθαλμῶν ἑτοιμοι ἄλλος τε καὶ ἐνεργοὶ νῦν οὖσαι, δίδωσι γὰρ τοῦτ' θεωρεῖν ἡ γραφη. τὸ δὲ ἄσθμα ἐξαματτομένον ἐς τὸν δρόμον τῇ μάστιγι ὑπὸ τοῦ Ἀψύρτου. παραφαινει γὰρ τοῦτον φασι τῷ Αἰήτῃ, ὑπὸ παντος ἐλαύνομενον τοῦ στέρνου καὶ ἡ τῶν τροχῶν ὄνυξ μόνον οὐ προσβάλουσα τῷ ἁρματείῳ σώματι τὰς ἀκοὰς τὸ τάχος δίδωσι γινώσκειν. Ἡ γὰρ διανεσταμένη κόνις καὶ ὁρωσις ἐπανθοῦσα τοις ἱπποις ἀμυδρὰν τῆς χροας ποιει τὴν διασκεψιν.

Cette net qui tend les eaux du fleuve battu par tant de rames, cette jeune fille debout à la proue près d'un hoplite, ce chantre à la haute tiare qui s'accompagne harmonieusement des accords de sa cithare, ce dragon qui, du haut de ce chêne sacré, déroule ses longs anneaux, la tête penchée vers la terre sous le poids du sommeil, sache-le, le fleuve est le Phase, la jeune fille est Médée, l'hoplite de la proue doit être Jason : la cithare et la tiare, l'homme que nous en voyons paré, nous suggèrent le nom d'Orphée, le fils de Kalliope. Après le combat contre les taureaux, les charmes de Médée ont ici assoupi le dragon, la toison d'or du bélier a été enlevée, et les Argonautes prennent la fuite, maintenant qu'est connue à Kolchos et par Aiétès la conduite de la jeune fille. Que te dire des passagers d'Argo ? Tu vois les bras des rameurs gonflés par l'effort, leurs physionomies d'hommes qui s'encouragent, la houle du fleuve bouillonante jusque sur l'éperon de la nef vivement emportée, indice de sa vitesse. La jeune fille révèle par l'expression de son visage le trouble de son âme ; son œil baigné de larmes est fixé à terre, elle s'épouvante à l'idée de ce qu'elle a fait ; absorbée dans la méditation de l'avenir, elle semble rouler des projets, repassant tout dans son cœur, le regard immobile et tourné vers les secrets de son âme. Iason, en armes, est à ses côtés, tout prêt à la défendre. Il chante pour exciter les rameurs ; sans doute, ses hymnes s'adressent aux dieux, tantôt comme des actions de grâces pour le succès qui leur est dû, tantôt comme des prières pour écarter tout péril. Tu vois aussi, sur un quadrige, Aiétès dont la haute stature dépasse celle des hommes ; il a revêtu, je pense, les armes d'un géant, si j'en juge par leurs proportions surhumaines ; son visage est irrité, le feu jaillit presque de ses yeux ; de sa main droite il tient en l'air un flambeau, pour incendier Argo avec ses passagers ; sa lance repose, à portée de sa main, sur le cercle de fer de son char. Que veux-tu connaître encore de ce tableau ? les chevaux ? ils ont les naseaux largement ouverts, la tête haute, les yeux d'autant plus ardents qu'un élan les emporte, comme le montre la peinture. Leur souffle, tandis que le fouet d'Apsyrtos (celui qui, dit-on, conduisait le char d'Aiétès) ensanglante leurs flancs et précipite leur course, leur souffle haletant, le tourbillon des roues dont il semble qu'on entende le bruit, tout donne l'impression de la vitesse. La poussière soulevée, la sueur versée à flots rend indistincte la nuance de leur robe. »

1. Le passage qui concerne ce peintre est si concis et porte à tel point la marque de la traduction du grec, qu'on a supposé qu'il était tiré du traité d'Hélodoros sur les monuments célèbres d'Athènes. Quelle que soit la source de

*D'Athénion de Maronée, élève de Glaukion de Corinthe. Pline cite cinq tableaux fameux :*

**378.** — Suite du texte sur Nikias **365**. On compare à Nikias et parfois même on lui préfère Athénion de Maronée, élève de Glaukion de Corinthe. Il est plus sévère dans son coloris et pourtant, malgré cette sévérité, il plaît davantage aux yeux, faisant voir ainsi dans sa peinture même à quel point de science il était arrivé [1]. Il peignit un Phylarque à Éleusis [2] et, à Athènes, un syngénicon [3] ; pareillement Achille qu'Ulysse découvre caché en costume de jeune fille [4] et, dans un seul tableau, six person-

---

Pline, il ne semble pas l'avoir comprise dans la phrase qu'on vient de traduire et plus loin.

2. Comme on a vu que Nikias devait travailler encore autour de l'an 300 **364**, on doit admettre que son jeune émule travaillait au plus tard à cette époque. On a voulu identifier son phylarque à l'Athénien Olympiodoros, archonte en 294, qui, commandant en chef en 305, avait, avec l'aide des Étoliens, obligé Kassandros à lever le siège d'Élatée, et qui, en 283, repoussa ses troupes devant Éleusis (la date est certaine même si l'on ne rapporte pas à Olympiodoros le décret d'Eleusis en 283/2, IG., III, 1349, comme le fait Wilamowitz, *Antigonos von Karystos*, p. 247). D'après Pausanias (I, 26, 3), Olympiodoros avait reçu des honneurs à Athènes, des statues à l'Acropole et au Prytanée et un tableau à Éleusis, ἐν Ἐλευσῖνι γραφή. C'est ce tableau qu'on veut reconnaître dans l'*Eleusine phylarchum*. Toutefois, il n'est pas seulement difficile de faire vivre Athénion jusqu'en 283 ; il est invraisemblable qu'un ancien général en chef ait commandé seulement comme l'un des dix phylarques. Le portrait d'Olympiodoros devait représenter le général chargeant à la tête de ses troupes ; le phylarque d'Athénion était sans doute un tableau votif offert par le chef des cavaliers vainqueurs aux Panathénées.

3. Συγγενίκον pourrait se traduire par « tableau de famille », il était sans doute également votif, comme ceux que Pline cite de Pamphilos et d'Oinias.

4. C'est probablement de ce tableau que dérivent certaines des nombreuses représentations d'Achille à Scyros qu'on voit à Pompéi (cf. Helbig, n. 1296-1303 ; Sogliano, n. 572). La plus fameuse, n. 1297, est reproduite dans Roscher, I, p. 27 ; cf. Springer-Michaelis, fig. 563 ; Hermann-Bruckmann, I, 5, etc. ; d'autres doivent dériver du tableau de Polygnote (**121**). Une représentation de la scène, différente des fresques de Pompéi, est décrite par Philostrate le Jeune, dans un tableau qui devait former le pendant d'un *Pyrrhus à Scyros*, qu'il décrit également, *Im.*, I :

1. Ἡ κομῶσα τῇ σχινοῦ ἡρόνῃ — ὁρᾷς γάρ που τὴν ὑπὸ τῷ ὄρει σπόρον τοῦ [illegible] ἐσταλμένην κυανῷ — Σκύρος, ὦ παῖ, νῆσος. Ἔστι δ' αὐτῇ καὶ πτελέας [illegible] καὶ ἀμπέλου κλῆμα. Ὁ δ' ὑπὸ τοῖς πρόποσι τοῦ ὄρους ποιμὴν, [illegible] Λυκομήδους κόραι ξὺν τῇ δοκούσῃ παρὰ Θέτιδος ἥκειν. — 3. Λείριον δὲ [illegible] — ἐπιτήδειος γὰρ ὁ τόπος τῆς νήσου κόραις ἀνθῶν ἀφθονίαν δοῦναι [illegible] ἀλλαχόσε ἀποσείδνανται τὰ ἄνθη, ἀποκείρουσαι. Κάλλος μὲν οὖν ἀμφίγαμον ἀπαστ[illegible], ἀλλ' ἡ μὲν ἀτεχνῶς ἐς θήλειαν ὥραν ἀποκλίνουσ' [illegible] τὸ ἀσθενῶν, ἁπλᾷ ἐκλαμπούσης [illegible]

con, item Achillem virginis habitu occultatum Ulixe deprehendente et in una tabula VI signa, quaque maxime inclaruit agasonem cum equo. Quod, nisi in juventa obiisset, nemo compararetur.

## PHILOCHARÈS D'ATHÈNES

**379.** — *PLIN.* XXXV, 28 : Alterius tabulae admiratio est puberem filium seni patri similem esse aetatis salva differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. Immensam, vel unam si tantum hanc tabulam aliquis aestimet, potentiam artis, cum propter Philocharen ignobilissimos alioqui Glaucionem filiumque eius Aristippum senatus populi romani tot saeculis spectet.

---

ἄνθει καὶ τῇ πρὸς ἕκαστα ὁρμῇ εὖ μάλα τὸ θῆλυ ἐλέγχουσαι. ἡδὶ δὲ ἡ ἀναχαιτίζουσα τὴν κόμην καὶ βλοσυρὰ σὺν ἀβρότητι αὐτίκα μάλα διελεγχθήσεται τὴν φύσιν καὶ τὸ ξὺν ἀνάγκῃ ἐπίπλαστον ἐκδῦσα τὸν Ἀχιλλέα ἐκδείξει· λόγου γὰρ ἐς τοὺς Ἕλληνας ἐμπεσόντος τοῦ τῆς Θέτιδος ἀπορρήτου στέλλεται Διομήδης ξὺν Ὀδυσσεῖ ἐπὶ τὴν Σκῦρον διελέγξοντες, ὅπῃ ταῦτα ἔχει. — 4. Ὁρᾷς δὲ ἄμφω τὸν μὲν καὶ βεβυθισμένον τὴν τῶν ὀφθαλμῶν ἀκτῖνα δια πανουργίαν οἶμαι καὶ τὸ διαθρεῖν τι ἀεὶ, ὁ δὲ τοῦ Τυδέως ἔμφρων μέν, ἕτοιμος δὲ τὴν γνώμην καὶ τὸ δραστήριον προτείνων. Κατόπιν δὲ αὐτῶν καὶ ὁ τῇ σάλπιγγι σημαίνων τί δὴ βούλεται καὶ τί τὸ ἦθος τῆς γραφῆς ; — 5. Σοφὸς ὢν Ὀδυσσεὺς καὶ ἱκανὸς τῶν ἀδήλων θηρατὴς πρὸς τὸν τῶν θηρωμένων ἔλεγχον μηχανᾶται · <τὰ> νῦν· ῥίψας γὰρ ἐς τὸν λειμῶνα ταλάρους τε καὶ ὅσα παισὶ κόραις ἐς παιδιὰν εὐπρεπῆ καὶ πανοπλίαν, αἱ μὲν οὖν Λυκομήδους ἐς τὸ οἰκεῖον χωροῦσιν. ὁ δὲ τοῦ Πηλέως ταλάροις μὲν καὶ κερκίσι χαίρειν λέγει παραλιπὼν αὐτὰ ταῖς κόραις ἤδη, ἐς δὲ τὴν πανοπλίαν ὁρμήσας γυμνοῦταί τε τὸ ἐντεῦθεν...

« Cette héroïne couronnée de lentisque — tu la vois bien au pied de la montagne, avec ses formes robustes et son vêtement — c'est l'île de Scyros, mon enfant... Elle a aux mains une branche d'olivier et un sarment de vigne. Voici, d'autre part, un palais dans le bas de la montagne : là folâtrent les filles de Lykomédès avec la prétendue fille de Thétis... Devant le palais s'étend une prairie, lieu propre dans cette île à pourvoir les jeunes filles d'une abondante moisson fleurie, et tu vois comme elles sont dispersées çà et là, en train de cueillir les fleurs. Toutes sont d'une merveilleuse beauté ; mais les unes ont tout naturellement la beauté féminine, l'expression naïve du regard, les joues en fleur, la vivacité des mouvements, toutes choses manifestant bien leur sexe — tandis que celle-ci secoue sa chevelure, mêle à la délicatesse la gravité et démasquera tout à l'heure sa vraie nature : dépouillé de son déguisement imposé, Achille se révélera.

Car le bruit de la ruse de Thétis s'est répandu parmi les Grecs ; ils ont délégué à Scyros Diomède avec Ulysse pour reconnaître l'état des choses.

Tu les vois tous les deux : l'un avec cette profondeur et cette acuité dans le regard que produit, me semble-t-il, la duplicité et la réflexion constante ; l'autre, le fils de Tydée, prudent sans doute, mais l'âme résolue et prête à l'action. Que veut cependant cet homme qui, derrière eux, sonne de la trompette et que signifie le tableau ? Ulysse, en homme avisé, habile à suivre une piste cachée, a imaginé cette ruse pour découvrir au grand jour l'objet de ses recherches : il a jeté sur le pré des corbeilles et tout ce qui peut divertir des jeunes filles, en y mêlant des armes. Les filles de Lykomédès courent à leurs préférences ; le fils de Pélée, lui, dédaignant corbeilles et navettes qu'il abandonne aux filles, se jette sur les armes et se démasque du même coup... (lacune du ms.). »

nages[1], enfin un écuyer avec son cheval[2], le tableau auquel il doit surtout sa réputation. S'il n'était mort jeune, aucun artiste ne pourrait lui être comparé.

*Philocharès était surtout connu parce qu'une peinture de lui avait été encastrée par Auguste dans la Curie, en face de la* Némée *de Nikias :*

**379**. — (Après avoir mentionné la *Némée*, **366**, Pline ajoute : dans l'autre tableau nous admirons qu'un fils encore tout jeune ait été peint si ressemblant à son père déjà très vieux, bien que la différence de l'âge ne soit pas négligée ; au-dessus vole un aigle avec un serpent dans les serres. Philocharès se donne comme l'auteur de cette peinture. Quelle n'est pas la merveilleuse puissance de l'art, même à en juger par ce seul tableau, du moment que Philocharès a pu, pour tant de siècles, tourner les regards du Sénat du peuple Romain sur des gens par ailleurs aussi inconnus que Glaukion et son fils Aristippos[3] !

---

La partie manquante peut se compléter par ces vers de Stace, *Achill.* I, 874-85 :

...Jam pectus amictu
Laxabat, cum grande tuba sic jussus Agyrtes
Insonuit : fugiunt disjectis undique donis
Implorantque patrem commotaque proelia credunt.
Illius intactae cecidere a pectore vestes,
Jam clipeus breviorque manu consumitur hasta...
Immanisque gradu, ceu protinus Hectora poscens,
Stat medius trepidante domo.

« Déjà Achille dégageait sa poitrine de sa robe, quand, sur l'ordre d'Ulysse, la trompette d'Agyrtès résonne à grand bruit. Jetant çà et là les présents qu'elles ont reçus, les jeunes filles s'échappent et vont implorer leur père, elles croient que le tumulte des combats a commencé. Sans qu'il y ait porté la main, d'eux-mêmes les vêtements d'Achille ont glissé de sa poitrine. Déjà, il prend un bouclier, sa main saisit une courte lance... terrible dans sa démarche, comme s'il allait déjà provoquer Hector, il se tient debout au milieu de la maison agitée. »

1. Comme il n'y a rien de bien remarquable à peindre six personnages dans un tableau — surtout pour un peintre connu pour avoir figuré des réunions de famille — il faut croire que Pline n'a pas bien compris ici sa source. Peut-être parlait-elle d'ἀγάλματα et Athénion aurait-il peint un groupe de statues ?

2. Comme le tableau du phylarque, celui-ci doit avoir été commandé par un vainqueur aux courses. Un jeune homme conduisant un cheval est un sujet familier sur les reliefs et sur les vases attiques.

3. Il résulte de ce texte que le tableau était signé par Philocharès, probablement dans une épigramme où il donnait le nom des deux personnages représentés : Ni Glaukion, ni Aristippos ne sont mentionnés dans la *Prosopographia attica* de Kirchner. Si l'on corrige *Glauciona* (ou *nem*) en *Glaucona* (ou *nem*), on pourrait y voir le frère de Platon qui devait être un vieillard vers 350, mais Pline le traiterait-il d'*ignobilissimus?* Peut-être s'agirait-il d'un tableau votif offert à la suite d'un songe ou d'un prodige auquel ferait allusion l'aigle emportant le serpent.

**380.** — *DEMOST. De falsa leg.*, p. 415-237 ; p. 240, ed. Weil : Ἴσως τοιοῦτος ἀδελφὸς αὐτῷ συνεφεῖ Φιλοχάρης ... καὶ σὺ Φιλόχαρες, σὲ μὲν τὰς ἀλαβαστοθήκας γράφοντα καὶ τὰ τύμπανα ..... τῶν μεγίστων τιμῶν ἠξιώσαμεν.

**381.** *PLPLAN. ad. Demosth. l. c.* éd. des Scholies de Dém., dans la bibl. Didot, p. 635 : Ἔδωκε δὲ ἡμῖν θεώρημα τὸ τὰ μέγιστα πᾶσι κομιζόμενα ὡς μικρὰ καὶ σαθρὰ διαβάλλειν. Ἐπειδὴ γὰρ ὁ Φιλοχάρης ζωγράφος ἦν κατὰ Ζεῦξιν ἢ Ἀπελλῆν γε ἢ Εὐφράνορα ἤ τινα τῶν ἐνδοξοτάτων, καθελεῖν βουλόμενος αὐτοῦ τὴν τέχνην ἀλαβαστροθηκῶν καὶ τυμπάνων γραφέα καθεστηκέναι φησίν, ἀπὸ τοῦ μείζονος ἐπὶ τὸ ἔλαττον καταβάλλων τὸ ἐπιτήδευμα καὶ διασύρων τῇ ταπεινότητι.

## ASKLÉPIODOROS et THÉOMNESTOS D'ATHÈNES ?

**382.** *PLIN.* XXXV, 107 : Eadem aetate fuit Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles. Huic Mnaso tyrannus pro duodecim diis dedit in singulos mnas tricenas, idemque Theomnesto in singulos heroas vicenas.

## ALKIMACHOS D'ATHÈNES ?

**383.** *PLIN.* XXXV, 138 : Alcimachus Dioxippum qui pancratio Olympiae citra pulveris jactum, quod vocant ἀκονιτί.

---

1. De ces hautes charges nous savons seulement, par la réponse d'Eschine II, 149, 179, que Philocharès, son frère aîné (donc né vers 400), après s'être distingué dans les gymnases, faisait, en 343, campagne depuis trois ans avec Iphicrate. Si Démosthène, pour le tourner en dérision, le montre peignant des coffrets d'albâtre et des tambourins (c'est à tort qu'on a traduit généralement *dressoirs et tympans*), c'est peut-être à cause de l'usage de ces derniers dans les mystères phrygiens, où l'on sait quel rôle honteux il prête à Eschine et à sa mère.

2. Le sens me paraît peu satisfaisant. Il le serait davantage si l'on écrivait καί τις τῶν ἐνδοξοτάτων : il résulte bien du contexte que le scholiaste tenait Philocharès pour un des grands peintres de l'époque.

3. On a vu **347** que Mnason fut tyran d'Elatée depuis 338 et qu'Aristeidès avait travaillé pour lui vers 330, recevant de lui 92.000 francs pour les cent personnages de la *Bataille contre les Perses* ; Mnason avait donc donné 10 mines par mortel, 20 par héros, 30 par divinité. Les deux textes de Pline sont probablement

*Il peut être identique au Philocharès, frère d'Eschine, que Démosthène traite avec mépris en 343 comme un artisan :*

**380**. — Peut-être son frère Philocharès va-t-il maintenant venir vous parler en sa faveur... Oui, toi aussi, Philocharès, toi que, bien que tu peignes des coffrets d'albâtre et des tambourins,... nous avons honoré des charges les plus hautes [1].

*Le scholiaste nous apprend, en effet, qu'il était un des grands artistes de son temps :*

**381**. — Démosthène nous donne ici un exemple de la façon de traiter calomnieusement les choses les plus hautes de basses et de viles. Car Philocharès était un peintre du temps de Zeuxis, d'Apelle, d'Euphranor et des plus illustres maîtres [2] ; voulant tourner son art en dérision, il prétend que c'est un peintre de coffrets d'albâtre et de tambourins, transformant calomnieusement son métier du plus élevé au plus bas et le critiquant pour sa bassesse.

*Asklépiodoros est cité par Plutarque comme un des grands peintres d'Athènes, par Pline parmi les sculpteurs de second ordre et parmi les auteurs qui se sont occupés de l'histoire de l'art ; il était surtout connu pour son tableau des* Douze Dieux :

**382**. — A la même époque (qu'Apelle et Protogène) appartient Asklépiodoros qu'Apelle admirait pour sa science de la symétrie. C'est à lui que le tyran Mnason donna 30 mines pour chacun de ses Douze Dieux ; le même donnait à Théomnestos 20 mines pour chacun de ses héros [3].

*Parmi les peintres de second ordre Pline nomme Alkimachos :*

**383**. — Alkimachos (a peint) Dioxippos qui remporta à Olympie une de ces victoires qu'on dit ἀκονιτί parce qu'elles ne soulèvent pas de poussière [4].

---

empruntés à la même source ; Asklépiodoros et Théomnestos doivent apparemment être considérés comme des contemporains d'Aristeidès, élèves comme lui de son père Nikomachos que Pline nomme aussitôt après **342**. Le tableau d'Asklépiodoros lui aurait donc rapporté environ 35.351 fr. Sur le sujet, voir **351**. Si le tableau de Théomnestos lui faisait exactement pendant, il faudrait songer à un groupe des héros de la Phocide, analogue à celui des héros de la Messénie peints par Omphalion **374**.

4. On appelait ainsi les victoires où la force du lutteur était si comme qu'aucun adversaire ne se présentait : χωρὶς κόνεως ou *sine pulvere* étaient devenus des expressions proverbiales (cf. Otto, *Röm. Sprichwoerter*, p. 290). On sait que Dioxippos était athénien, accompagna Alexandre et mourut de chagrin en 326 pour avoir été calomnié auprès du roi après sa victoire sur le Macédonien Korragos (Diod. XVII, 100 ; Aelian. *H. V.*, X, 22). Sa victoire à Olympie doit être antérieure à 336.

## HIPPYS D'ATHÈNES ?

**384.** — *ATHEN.* XI, p. 474 *d* : Πολέμων δ' ἐν τοῖς πρὸς Ἀντίγονον περὶ ζωγραφιῶν φησιν· Ἀθήνησιν ἐν τῷ Πειρίθου γαμῷ πεποίηκεν Ἵππεὺς τὴν μὲν οἰνοχόην καὶ τὸ κύπελλον λίθινα, χρυσῷ τὰ χείλη περιτεραμνίσας, τὰς δὲ κλισιὰς ἐλατίνας, χαμάζε ποικίλοις στρώμασι κεκοσμημένας, ἐκπώματα δὲ κεραμεοῦς κανθάρους, καὶ τὸν λυχνον ὁμοίως <τὸν> ἐκ τῆς ὀροφῆς ἐξηρτημενον ἀνακεχυμένας ἔχοντα τὰς φλόγας.

**385.** — *PLIN.* XXXV, 141 : Hippys Neptuno et Victoria spectatur.

## ISMÉNIAS DE CHALCIS

**386.** — *PLUT. Vita X Orat. Lycurg.*, 38 (843 *a-c* : Καὶ ἔστιν αὕτη ἡ ἀναγωγὴ τοῦ γένους τῶν ἱεροσαμένων τοῦ Ποσειδῶνος ἐν πίνακι τελείῳ, ὃς ἀνάκειται ἐν Ἐρεχθείῳ γεγραμμένος ὑπ' Ισμηνίου τοῦ Χαλκιδέως. — 39... τὸν δὲ πίνακα ἀνέθηκεν Ἅβρων ὁ παῖς αὐτοῦ λαχὼν ἐκ τοῦ γένους τὴν ἱερωσύνην καὶ παραχωρήσας τῷ ἀδελφῷ Λυκόφρονι· καὶ διὰ τοῦτο πεποίηται ὁ Ἅβρων προσδιδοὺς αὐτῷ τὴν τρίαιναν.

---

1. Bien que Preller (*Polemonis fragmenta*, LXIII) ait voulu voir dans l'œuvre décrite une sculpture, la plupart de ses détails ne s'expliquent qu'en pensant à un relief polychrome ou à une peinture : c'est ce qu'implique, d'ailleurs, le titre du traité de Polémon. Les noces de Pirithoüs avaient été représentées par Mikon au Théseion (**117**). Hippys a dû vouloir montrer son originalité par le traitement réaliste des accessoires du banquet : on est sur le chemin des trompe l'œil de la mosaïque, comme la concevait Dioskouridès. Cela n'oblige pas à la placer au IIIe s. comme le voudrait Hauser (dans sa suite aux *Gr. Vasenb.* de Furtwaengler, III, pl. 128, n. 29) ; je ne comprends pas non plus comment il peut croire que le lampadère était éteint ; quant au carafon et à la coupe, on peut entendre qu'ils étaient en pierre rare (albâtre, cristal), ou en terre cuite imitant le ton de la pierre. J'ai adopté la forme Hippys, bien que les mss. d'Athénée donnent Ἵππεὺς ou Ἱππώς et ceux de Pline *Hippis* ou *Hippias* ; elle est bien connue par le Pythagoricien Hippys de Rhégion. J'inclinerais néanmoins à identifier notre peintre avec le sculpteur dont les mss. de Pausanias, VI, 13, 3 donnent le nom sous la forme Ἱππίου ou Ἱππείου. Il avait sculpté à Olympie la statue de Douris de Samos, vainqueur au pugilat des enfants vers 330-25.

*et Hippys, qui probablement travaillaient tous deux à Athènes, vers 330 :*

**384**. — Polémon, dans son traité *Contre Antigonos sur les peintres* dit : à Athènes, dans les noces de Peirithoüs, Hippys a fait le carafon à vin et la coupe en pierre, en bordant leurs lèvres d'or, les lits en sapin, recouverts jusqu'à terre de couvertures bariolées, des gobelets et des canthares en terre cuite, ainsi qu'un lustre qui tombe du haut du plafond en laissant s'épandre ses flammes renversées [1].

**385**. — Hippys (est estimé) pour un Neptune avec la Victoire [2].

*Isménias de Chalcis y peignit, vers 320-10, un tableau généalogique des Boutades :*

**386**. — (La famille de Lykourgos faisait remonter son origine à Boutès, fils d'Erechthée, fils de Gè et d'Héphaistos, et, pour le plus près, jusqu'à Lykomédès et Lykourgos que le peuple honora d'une sépulture publique au Céramique.) Cette même descendance de la famille des prêtres de Poséidon a été représentée dans un tableau en pied[3], peint par Isménias de Chalcis ; il se trouve dans l'Erechtheion (de même que les statues en bois de Lykourgos et de ses fils Habron, Lykourgos et Lykophron, faites par Timarchos et Képhisodotos, fils de Praxitèle). Le tableau a été dédié par Habron, fils de Lykourgos, qui, étant appelé par sa naissance à exercer la prêtrise, la céda à son frère Lykophron ; et c'est pour cela qu'Habron est représenté dans l'action de lui donner le trident [4].

---

2. Il s'agit sans doute d'une seule œuvre commémorant une victoire navale. On pense naturellement à l'une de celles des premiers successeurs d'Alexandre, ce qui cadrerait avec l'époque indiquée à la note précédente.

3. On entend généralement par τέλειος *achevé*, ce qui ne présente pas grand sens. Il semble qu'accolé à γραφή ce terme indique qu'un portrait est en pied, Keil, *Hermes*, 1895, p. 207 ; A. Reinach, *Rev. épigr.* 1914.

4. Le tableau aurait compris sept figures : savoir, de père en fils, Lykomédès I (v. 450), Lykourgos I (tué par les Trente, 404), Lykophron I, Lykourgos II (l'orateur v. 380-325), et les trois fils de ce dernier, Habron, Lykourgos III et Lykophron II. Ce dernier dut recevoir, entre 320 et 310, le sacerdoce de Poséidon Erechtheus dont un trident était l'insigne, sacerdoce que les Boutades se transmettaient de père en fils, par ordre de primogéniture ; ses deux frères étaient morts, sans enfant, tandis qu'il en avait trois quand, en 307, le décret de Stratoklès lui fit décerner la nourriture au Prytanée en reconnaissance pour les services de son père. C'est donc entre 320 et 310 qu'il dut faire exécuter tableau et statues.

## PYRRHON LE SCEPTIQUE

**387**. — *DIOG. LAERT.* IX, 61 : Πύῤῥων Ἠλεῖος Πλειστάρχου μὲν ἦν υἱός... ὥς φησι δὲ Ἀπολλόδωρος ἐν Χρονικοῖς πρότερον ἦν ζωγράφος. — **62**. Ἀντίγονος δέ φησιν ὁ Καρύστιος ἐν τῷ περὶ Πύῤῥωνος τάδε περὶ αὐτοῦ· ὅτι τὴν ἀρχὴν ἄδοξός τε ἦν καὶ πένης καὶ ζωγράφος· σώζεσθαί τε αὐτοῦ ἐν Ἤλιδι ἐν τῷ γυμνασίῳ λαμπαδιστὰς μετρίως ἔχοντας.

## POLYEIDOS LE MUSICIEN

**388**. — *DIOD. SIC.* XIV, 46 : Πολύειδος, ὃς καὶ ζωγραφικῆς καὶ μουσικῆς εἶχεν ἐμπειρίαν.

## PLATON LE PHILOSOPHE

**389**. — *DIOG. LAERT.* III, 5 : (εἰσὶ δ' οἱ) καὶ γραφικῆς ἐπιμεληθῆναι φασὶν τὸν Πλάτωνα.

**390**. — *APUL. De Dogm. Platon.*, I, p. 568 : Plato picturae non aspernatus est artem.

## MÉNÉDÉMOS D'ÉRÉTRIE

**391**. — *DIOG. LAERT.* II, 125 : Μενέδημος· οὗτος τῶν ἀπὸ Φαίδωνος Κλεισθένους, τοῦ τῶν Θεοπροπιδῶν καλουμένων υἱός, ἀνδρὸς εὐγενοῦς μέν, ἀρχιτέκτονος δὲ καὶ πένητος. Οἱ δὲ καὶ σκηνογράφον αὐτὸν εἶναί φασι καὶ μαθεῖν ἑκάτερα τὸν Μενέδημον. Ὅθεν γράψαντος αὐτοῦ ψήφισμά τι, κατήψατό τις Ἀλεξίνειος εἰπὼν ὡς οὔτε σκηνὴν οὔτε ψήφισμα προσήκει τῷ σοφῷ γράφειν.

---

1. La vie de Pyrrhon se plaçant entre 365 et 275, c'est dans le second tiers du IVe siècle qu'a dû s'exercer son activité de peintre. Elle était plus connue dans l'antiquité qu'on ne pourrait le conclure du fait que Diogène Laërte a cru devoir citer ses sources, sources auxquelles il faut ajouter le Péripatéticien Aristoclès *ap.* Euseb. *Praep. ev.*, XIV, p. 163. Cf. Wilamowitz, *Antigonos von Karystos*, p. 35.) Lucien y fait une allusion (*Bis accus.*, 24) et Suidas, dans une notice sur Pyrrhon, signale καὶ πρότερον μὲν ἦν ζωγράφος. Il avait sa statue à Élis, Paus. VI, 24, 5.

*Nous pouvons grouper enfin quelques personnages, célèbres à d'autres égards, qui pratiquèrent occasionnellement la peinture : Pyrrhon le Sceptique*[1] :

**387**. — Pyrrhon d'Élis était fils de Pleistarchos... à en croire Apollodoros dans ses Chroniques, il commença par être peintre. Antigonos de Karystos lui aussi, dans son traité Sur Pyrrhon, dit de lui que, au début, il était inconnu, pauvre et peintre ; on conserverait encore de lui à Élis au Gymnase des porte-flambeaux d'une assez bonne tenue.

*Polyeidos le musicien :*

**388**. — Polyeidos était aussi compétent en peinture qu'en musique[2].

*Platon le philosophe :*

**389**. — D'après certains, Platon se serait occupé aussi de peinture.

**390**. — Platon, dans sa jeunesse, ne dédaigna pas l'art de la peinture[3].

*Ménédémos son élève :*

**391**. — Ménédémos appartenait à l'école de Phédon ; il était le fils de Kleisthénès, le descendant de la famille dite des Théopropides, homme de bonne naissance mais pauvre et faisant le métier d'architecte. D'aucuns disent qu'il était aussi peintre de décors et qu'il enseigna ces deux arts à Ménédémos. C'est pourquoi, un jour qu'il rédigeait un projet de décret, un certain Alexineios l'en reprit, disant qu'il ne convient au sage de tracer ni décor ni décret[4].

---

2. Diodore cite Polyeidos comme ayant eu son *akmé* dans l'Ol. 95, 3 (398) en même temps que trois autres *dithyrambopoioi*, Philoxénos, Timothéos et Télestès (sur ce dernier cf. **342**).

3. Le goût de Platon pour la peinture doit se placer dans la période de sa vie antérieure à ses voyages, 427-399. Peut-être est-ce à ce goût que l'on doit les assez nombreux passages où Platon se sert de la peinture comme terme de comparaison. — Pour son opinion sur la peinture, voir **41-42**.

4. Wilamowitz (*Antigonos von Karystos*, p. 95) attribue la première phrase à Antigonos, le reste à une autre source. C'est d'après celle-ci que Ménédémos aurait été originaire d'Érétrie, qu'il aurait étudié à Athènes auprès de Platon, à Mégare auprès de Stilpon, enfin à Élis auprès d'Anchipylos (ou Anchimolos) et de Moschos, élèves de Phédon, le disciple de Socrate (vers 370-45).

# *PEINTURES ANONYMES DE L'ÉCOLE ATTIQUE DU IVe SIÈCLE*

## PEINTURES DU TEMPLE DE DIONYSOS ÉLEUTHÉREUS

**392.** *PAUSAN.* I, 20, 3 : Τοῦ Διονύσου δέ ἐστι πρὸς τῷ θεάτρῳ τὸ ἀρχαιότατον ἱερόν· δύο δέ εἰσιν ἐντὸς τοῦ περιβόλου ναοὶ καὶ Διόνυσοι, ὅ τε Ἐλευθερεὺς καὶ ὃν Ἀλκαμένης ἐποίησεν ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ. Γραφαὶ δὲ αὐτόθι· Διόνυσός ἐστιν ἀνάγων Ἥφαιστον ἐς οὐρανόν. Λέγεται δὲ καὶ τάδε ὑπὸ Ἑλλήνων, ὡς Ἥρα ῥίψαι γενόμενον Ἥφαιστον, ὁ δέ οἱ μνησικακῶν πέμψαι δῶρον χρυσοῦν θρόνον ἀφανεῖς δεσμοὺς ἔχοντα· καὶ τὴν μὲν ἐπείτε ἐκαθέζετο δεδέσθαι, θεῶν δὲ τῶν μὲν ἄλλων οὐδενὶ τὸν Ἥφαιστον ἐθέλειν πείθεσθαι, Διόνυσος δέ, μάλιστα γάρ ἐς τοῦτον πιστὰ ἦν Ἡφαίστῳ, μεθύσας αὐτὸν ἐς οὐρανὸν ἤγαγε. Ταῦτά τε δὴ γεγραμμένα εἰσί, καὶ Πενθεὺς καὶ Λυκοῦργος ὧν ἐς Διόνυσον ὕβρισαν διδόντες δίκας, Ἀριάδνη δὲ καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἁρπαγήν.

---

1. C'est probablement à la réputation qu'atteignit alors la peinture athénienne qu'est due une phrase comme celle-ci : Ἀθηναίους ἐπὶ ἀγαλματοποιίᾳ τε καὶ ζωγραφικῇ μέγα φρονῆσαι (Menandros, *De Encom.*, p. 96).

2. La statue d'Alkamène appartient à la période 420-10. C'est la date la plus ancienne à laquelle on puisse assigner les peintures du temple ; elles doivent peut-être descendre au temps de l'administration de Lycurgue (338-26), qui fit tant pour le théâtre de Dionysos (on sait notamment qu'il y fit élever les statues des trois grands tragiques). — Pour Héphaistos ramené ivre par Dionysos dans l'Olympe, sujet très goûté par les peintres de vases, cf. Waentig, *De Vulcano in Olympum reducto* (Leipzig, 1877) ; Winter, 50 *Berl. Winckpr.*, p. 116 et l'art. *Hephaistos* de Malten dans la *R.-E.* — Sur le supplice de Penthée et celui de Lycurgue dans l'art, voir les art. *Lykourgos* et *Pentheus* dans le Roscher : celui de Penthée fournit un des tableaux de Philostrate (I, 17 ; cf. H.-B., pl. 42), celui de Lycurgue a inspiré à Valerius Flaccus des vers qui peuvent dériver d'un tableau, *Arg.*, I, 726-30. — Pour Ariane, complétez les art. *Ariadné* de ces deux Dictionnaires par A. v. Salis, *Arch. Jahrb.*, 1910, p. 130 et Helbig-Reisch, n° 190, 1200. La meilleure idée du traitement de l'abandon et de l'enlèvement d'Ariane dans la peinture décorative est donnée par deux peintures de Pompéi, H.-B., pl. 16 et 40, qui rappellent les trois belles descriptions de Catulle, Longus et Philostrate. Nous reproduisons ici les deux tableaux 14 et 17 de Philostrate, complètement pour l'*Ariane à Naxos*, partiellement pour les *Bacchantes et Penthée*.

1. Ὅτι τὴν Ἀριάδνην ὁ Θησεὺς ἄδικα δρῶν — οἱ δ' οὐκ ἄδικά φασιν, ἀλλ' ἐκ Διονύσου — κατέλιπεν ἐν Διᾷ τῇ νήσῳ καθεύδουσαν, τάχα που καὶ τιτθῆς διακήκοας· σοφαὶ γὰρ ἐκεῖναι τὰ [illegible] καὶ δακρύουσιν ἐπ' αὐτοῖς, ὅταν ἐθέλωσιν. Οὐ μὴν δέομαι λέγειν Θησέα μὲν εἶναι τὸν [illegible] Διόνυσον δὲ τὸν ἐν τῇ γῇ, οὐδ' ὡς ἀγνοοῦνται ἐπιστρέφοιμ' ἂν ἐς τὴν ἐπὶ τῶν πετρῶν, [illegible] τῷ ὕπνῳ. — 2. Οὐδ' ἀποχρῇ τὸν ζωγράφον ἐπαινεῖν, ἀφ' ὧν κἂν ἄλλος

*Nous groupons ici quelques peintures anonymes qui appartiennent certainement à l'école attique du IVe s.* [1]

*A l'école de Zeuxis et de Parrhasios, il faut sans doute rattacher les peintures du temple de Dionysos Éleuthéreus à Athènes que décrit Pausanias :*

**392**. — Dans le temple pour lequel Alkamène fit sa statue chryséléphantine se trouvent les peintures suivantes :

*1*. Dionysos ramène Héphaistos au ciel. Les Grecs racontent, en effet, que Héra précipita Héphaistos à sa naissance et que lui, par ressentiment, lui envoya comme présent un trône d'or pourvu de chaînes invisibles. Quand la déesse s'y fut assise elle s'y trouva enchaînée : Héphaistos ne voulut se laisser fléchir par aucun dieu ; mais Dionysos, qui, entre tous, jouissait de sa confiance, l'ayant enivré l'emmena au ciel. — On voit aussi peint :

*2-3*. Penthée et Lycurgue qui reçoivent le châtiment de leurs outrages envers Dionysos ;

*4*. Ariane étendue tandis que Thésée s'en va et que Dionysos arrive pour l'emporter [2].

---

ἐπαινοιτο· ῥᾴδιον γὰρ ἅπαντι καλὴν μὲν τὴν Ἀριάδνην γράφειν, καλὸν δὲ τὸν Θησέα, Διονύσου τε μυρία φάσματα τοῖς γράφειν ἢ πλάττειν βουλομένοις, ὧν κἂν μικροῦ τύχῃ τις, ἤρκε τὸν θεόν. Καὶ γὰρ οἱ κόρυμβοι στέφανος ὄντες Διονύσου γνώρισμα, κἂν τὸ δημιούργημα φαῦλον ἔχῃ, καὶ κέρας ὑπεκφυόμενον τῶν κροτάφων Διόνυσον δηλοῖ, καὶ πάρδαλις ὑπεκφαινομένη αὐ τοῦ θεοῦ σύμβολον· ἀλλ' οὗτός γε ὁ Διόνυσος ἐκ μόνου τοῦ ἐρᾶν γέγραπται. Σκευὴ μὲν γὰρ ἠνθισμένη καὶ θύρσοι καὶ νεβρίδες ἔρριπται ταῦτα ὡς ἔξω τοῦ καιροῦ, καὶ οὐδὲ κυμβάλοις αἱ Βάκχαι χρῶνται νῦν οὐδὲ οἱ Σάτυροι αὐλοῦσιν, ἀλλὰ ὁ Πὰν κατέχει τὸ σκίρτημα, ὡς μὴ διαλύσειε τὸν ὕπνον τῆς κόρης. ἀλουργίδι τε στείλας ἑαυτὸν καὶ τὴν κεφαλὴν ῥόδοις ἀνθίσας ἔρχεται παρὰ τὴν Ἀριάδνην ὁ Διόνυσος, μεθύων ἔρωτί φησι περὶ τῶν ἀκρατῶς ἐρώντων ὁ Τήιος. 3 Ὁ Θησεὺς δὲ ἐρᾷ μέν, ἀλλὰ τοῦ τῶν Ἀθηνῶν καπνοῦ. Ἀριάδνην δὲ οὔτε οἶδεν ἔτι οὔτε ἔγνω ποτέ, φημὶ δ' αὐτὸν ἐκλελῆσθαι καὶ τοῦ λαβυρίνθου καὶ μηδὲ εἰπεῖν ἔχειν, ἐφ' ὅτῳ ποτὲ ἐς τὴν Κρήτην ἔπλευσεν, οὕτω μόνον τὰ ἐκ πρώρας βλέπει. Ὅρα καὶ τὴν Ἀριάδνην, μᾶλλον δὲ τὸν ὕπνον· γυμνὰ μὲν εἰς ὁμαλὸν στέρνα ταῦτα, δέρη δὲ ὑπτία καὶ ἁπαλῇ φάρυγξ, μασχάλη δὲ ἡ δεξιὰ φανερὰ πᾶσα, ἡ δὲ ἑτέρα χεὶρ ἐπίκειται τῇ γλαίνῃ, μὴ αἰσχύνῃ τε ὁ ἄνεμος. Οἶον, ὦ Διόνυσε, καὶ ὡς ἤδὺ τὸ ἄσθμα. Εἰ δὲ μᾶλλον ἢ βοτρύων ἀπόζει, φιλήσας ἐρεῖς.

« Ariadne fut abandonnée pendant son sommeil dans l'île de Dia par le perfide Thésée (fut-ce bien une perfidie ? il obéissait, disent quelques-uns, à l'ordre de Dionysos) ; ta nourrice t'a fait sans doute ce récit, car elles sont savantes en pareille matière, les femmes de cette condition, et elles pleurent en contant, à volonté. Je n'ai donc pas besoin de te dire que c'est Thésée que le navire emporte, et que sur le rivage nous voyons Dionysos : et si j'appelle tes yeux de ce côté, ce n'est point pour t'apprendre le nom de la jeune femme qui dort sur les rochers d'un sommeil paisible. Il ne suffit point non plus de louer chez le peintre des qualités qui pourraient être louées chez un autre, car il est facile à tout artiste de peindre une belle Ariadne, un beau Thésée. Dionysos a mille aspects divers ; qu'un sculpteur ou un peintre en saisisse un seul, même peu important, il a fixé le dieu. En effet, une couronne formée des baies du lierre, des cornes qui font saillie près des tempes, une pardalis, dont les bords apparaissent, voilà des sym

**393**. — *ARIST. Pol.*, VIII, 6, 6-7 (1341 a, 33) : .... δῆλον δὲ ἐκ τοῦ πίνακος ὃν ἀνέθηκε Θράσιππος Ἐκφαντίδῃ χορηγήσας.

**394**. — *SCHOL. DEMOSTH.* II^a *Olynth.* 14 (éd. Ch. Müller et J. Hunziker, Didot, 1858, p. 543) : Λέγεται γὰρ περὶ αὐτοῦ (τοῦ Τιμοθέου) ὡς ἐν οἴῳ δήποτε πολέμῳ ἐπέμπετο, ἐνίκα. Ὅθεν καὶ τοὺς ζωγράφους, ἡνίκα αὐτὸν ἔγραφον, γράφειν αὐτὸν καθεύδοντα· γυναῖκα δέ τινα συγγράφειν, ἐπιγράφοντας αὐτῇ τὸ τῆς Τύχης ὄνομα, πλησίον αὐτοῦ ἱσταμένην καὶ βαστάζουσαν δίκτυα καὶ ἄλλα θηρευτικὰ ὄργανα, δηλοῦντας διὰ τούτου ὅτι ἡ Τύχη ὑπὲρ αὐτοῦ πάντα ποιεῖ, αὐτοῦ ποιοῦντος μηδέν.

---

boles sans équivoque, fussent-ils l'œuvre d'un médiocre artiste. Mais ici Dionysos n'est reconnaissable qu'à son amour ; vêtements brodés, thyrses, nébrides, tout a été rejeté par le dieu, comme n'étant pas de saison ; les Bacchantes ne font pas retentir les cymbales, les Satyres ne jouent pas de la flûte : Pan lui-même se contient pour ne pas réveiller la jeune femme par des bonds désordonnés : vêtu d'un péplos de pourpre, couronné de roses, Dionysos s'approche d'Ariadne ; il est ivre d'amour, comme dit le poète de Téos, en parlant des amants trop passionnés. Quant à Thésée, il soupire aussi, mais après la fumée qui s'élève des toits d'Athènes ; il ne connaît plus Ariadne, il ne l'a jamais connue, je dis plus, il a oublié le labyrinthe, il ne sait plus pourquoi il est passé en Crète, il ne voit que devant la proue de son vaisseau. Regarde aussi Ariadne, ou plutôt le sommeil lui-même ; la poitrine est nue jusqu'au milieu du corps, le cou est penché en arrière laissant voir une gorge délicate, toute l'épaule droite est à découvert, la main gauche repose sur la draperie par crainte des témérités du vent. Combien son haleine est douce et suave, ô Dionysos ! exhale-t-elle le parfum des pommes ou des raisins, tu nous le diras à ton premier baiser. »

Γέγραπται ... καὶ τὰ ἐν τῷ Κιθαιρῶνι ... Καὶ ἥδε σοι ἡ ἐλάτη χαμαὶ γυναικῶν ἔργον ἐκ Διονύσου μέγα ... Αἱ δὲ καταξαίνουσι τὸ θήραμα μήτηρ ἐκείνη καὶ ἀδελφαὶ μητρός αἱ μὲν ἀπορρηγνῦσαι τὰς χεῖρας, ἡ δὲ ἐπισπῶσα τὸν υἱὸν τῆς χαίτης ... Διόνυσος δὲ αὐτός μὲν ἐν περιωπῇ τούτων ἕστηκεν ἐμπλήσας τὴν παρειὰν χόλου ... Ταυτὶ μὲν τὰ ἐν τῷ ὄρει, τὰ δὲ ἐγγὺς ταῦτα Θῆβαι ἤδη καὶ Κάδμου στέγη καὶ θρῆνος ἐπὶ τῇ ἄγραι καὶ συναρμόττουσιν οἱ προσήκοντες τὸν νεκρόν ... Πρόσκειται καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Πενθέως, ... νεωτάτη καὶ ἁπαλὴ τὴν γένυν καὶ πυρσὴ τὰς κόμας ... Ἐλεεινὰ καὶ τὰ τῶν γυναικῶν ἡγώμεθα ... Ἱζάνουσαι ... κατὰ τῆς γῆς τῆς μὲν εἰς γόνατα ἡ κεφαλὴ βρίθει, τῆς δὲ εἰς ὦμον, ἡ δ' Ἀγαύη περιβάλλειν μὲν τὸν υἱὸν ὥρμηκε, θιγεῖν δὲ ὀκνεῖ ... Ἡ δὲ Ἁρμονία καὶ ὁ Κάδμος εἰσὶ μέν, ἀλλ' οὐχ οἷοίπερ ἦσαν· δράκοντες γὰρ ἤδη ἐκ μηρῶν γίνονται, καὶ φολὶς ἤδη αὐτοὺς ἔχει ... Οἱ δὲ ἐκπλήττονται καὶ περιβάλλουσιν ἀλλήλους ... .....

« Cet autre tableau représente ce qui s'est passé sur le Cithéron... Vois ce pin renversé à terre ; c'est un exploit des femmes inspirées par Dionysos ... Elles déchiquettent leur proie : là est la mère de Penthée, ici les sœurs de sa mère : les unes lui arrachent les bras, l'autre traîne son fils par les cheveux ... Dionysos lui-même observe cette scène, le visage plein de colère ... Tout cela se passe sur la montagne ; au premier plan, voici Thèbes et le palais de Kadmos : on pleure sur l'issue de la chasse, et les parents rassemblent les débris du cadavre... Auprès d'eux gît aussi la tête de Penthée ... tête toute jeune au menton délicat, à la chevelure fauve... Plaignons aussi les femmes ... ; assises par terre, l'une laisse tomber sa tête sur ses genoux, l'autre sur son épaule. Agavé est

*De nombreux tableaux votifs devaient orner aussi ce temple de Dionysos. Nous en connaissons un par Aristote :*

**393**. — Aristote rappelle qu'après les guerres médiques le goût de la flûte s'introduisit à Athènes, de manière que la plupart des hommes libres cherchaient à acquérir ce talent. C'est ce que l'on voit par le tableau que Thrasippos consacra aux dieux, lorsqu'il fit les frais du chœur dirigé par le poète Ekphantidès [1].

*Pour les tableaux de ce genre, la mode des portraits s'introduisit. Celui de* Timothée *était célèbre* [2] *:*

**394**. — On dit de Timothée que, dans n'importe quelle guerre, il remportait la victoire ; c'est pour cela que les peintres qui faisaient son portrait le représentaient endormi ; auprès de lui, ils plaçaient une femme, au-dessus de laquelle ils inscrivaient le nom de la Fortune, debout et disposant des filets ou autres engins de chasse. Ils montraient ainsi que la Fortune faisait tout pour lui, sans qu'il se donnât aucune peine.

---

pleine du désir d'embrasser son enfant, et elle craint d'y toucher... Harmonie et Kadmos sont présents, mais non point tels qu'ils étaient : déjà, à partir des cuisses ils deviennent des dragons, et des écailles les envahissent :... consternés, ils s'embrassent l'un l'autre. »

1. Ekphantidès est un poète comique contemporain de Kratinos (v. 440-410). Le tableau devait représenter le chorège entouré par le chœur comique jouant de la flûte. Il se voyait sans doute dans le temple de Dionysos. Peut-être est-ce aussi un tableau choragique que consacra Thémistocle **192** *b*. — Sur les tableaux votifs dédiés à l'Asklépieion par des malades guéris, voir p. 277 n. 5, et 301 n. 3, et Raoul Rochette, *Peint. ant. inéd.*, p. 37, 210 et 212. — C'est aussi à cette époque qu'appartient le temple de Lykosoura dont le portique abritait, au milieu de reliefs, πινάκιον γεγραμμένα ἔχον τὰ ἐς τὴν τελετήν, Paus. VIII, 37, 1. Il s'agit peut-être d'une inscription liturgique plutôt que d'une peinture relative aux mystères.

2. Pour faire concorder les textes **394-8**, on doit supposer que le tableau représentait Timothée endormi, tandis que la *Tyché*, volant au-dessus de sa tête, lui tendait les villes que des génies envoyés par elle allaient chercher avec des engins de chasse. C'est déjà la peinture allégorique que la *Calomnie* d'Apelle devait consacrer (cf. p. 85, n. 3), la peinture de la *Faim* dans le temple d'Apollon à Sparte : διὰ γραφῆς ἀπομεμιμημένος Λιμός, Ath. X, 452 *b*. On connaît l'existence de nombreuses statues de Timothée, à Athènes sur l'Acropole et à l'Agora, à Éleusis, à Samos, à Éphèse, et J. Six a cru retrouver son portrait sur une monnaie de Cyzique qui, frappée en 363, « nous conserverait les traits du stratège à 44 ans env. Les débauches de jeunesse et les fatigues des expéditions continuelles l'auront rendu chauve et ridé avant le temps. A sa mort, en 353, il n'avait encore que 54 ans env. » (*Roem. Mitt.*, 1912, p. 69). On racontait comme un présage de la fortune de

**395**. — *SCHOL. DEMOSTH.* III[a] *Olynth.* 28, *idem*, p. 552 : Ἄγαν γὰρ εὐτυχὴς ὁ Τιμόθεος, ὥστε προσιέναι τὰς πόλεις αὐτῷ καὶ τοὺς ζωγράφους κοιμώμενον γράφειν αὐτὸν καὶ Τύχας αὐτῷ τὰς πόλεις προφερούσας.

**396**. — *SCHOL. ARISTOPH. Plut.*, v. 180 :

A. Ὁ Τιμόθεος πλούσιος ἅμα δὲ καὶ ὅλβιος ἀνήρ, στρατηγὸς Ἀθηναίων... Καὶ ἐν Ἀθήναις δὲ ἐν εἰκόσιν ἐποίουν αὐτὸν κοιμώμενον οἱ ζωγράφοι, καὶ τὰς ταχὺς φερούσας αὐτῷ.... τὴν εὐδαιμονίαν.

B. Ὁ Τιμόθεος στρατηγὸς ἦν Ἀθηναίων, ὃς εἰς τοσοῦτον ἦλθε τῆς τύχης, ὥστε οἱ ζωγράφοι, αἰνιττόμενοι αὐτοῦ τὴν εὐδαιμονίαν, ἐν δικτύῳ ἐζωγράφησαν φέρειν αὐτὸν τὰς πόλεις.

**397**. — *PLUT. Reg. apophtegm. Tim.*, 1 p. 187 *c* : Τιμόθεος εὐτυχὴς ἐνομίζετο στρατηγὸς εἶναι· καὶ ῥθονοῦντες αὐτῷ τινες ἐζωγράφουν τὰς πόλεις εἰς κυρτὸν αὐτομάτως ἐκείνου καθεύδοντος ἐνδυομένας· ἔλεγεν οὖν ὁ Τιμόθεος, Εἰ τηλικαύτας πόλεις λαμβάνω καθεύδων, τι με οἴεσθε ποιήσειν ἐγρηγορότα.

**398**. — *AELIAN. Var. hist.*, XIV, 43 : Καὶ οἱ ζωγράφοι καθεύδοντα ἐποίουν αὐτόν, εἶτα ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἀπῃώρητο ἑστῶσα ἡ Τύχη ἕλκουσα ἐς κύρτον τὰς πόλεις.

**399**. — *PS. PLUT. Vita X Orat. Isocr.*, 46 : Ἦν δ' αὐτοῦ καὶ γραπτὴ εἰκὼν ἐν τῷ Πομπείῳ.

---

Timoléon qu'étant entré dans le temple de Delphes, une des tablettes peintes pendues aux murs en ex-voto portant des Victoires (Νίκας ἐμπεποικιλμένας) vint tomber à ses pieds (Plut. *Tim.*, 8).

1. Il avait aussi une statue à l'Olympieion, Paus. I, 18, 8. C'est peut-être à cette époque — quand la conquête d'Alexandre favorisa le goût des choses perses — qu'il faut attribuer le tableau de *Thémistocle à la cour du grand roi* que décrit Philostrate, II, 31. On sait que les enfants de Thémistocle avaient dédié au Parthénon γραφὴν ἐν ᾗ Θεμιστοκλῆς ἐστι γεγραμμένος sur sa statue à l'Acropole, Paus. I, 1, 2.

Ἕλλην ὁ βάρβαρος, ἀνὴρ ἐν οἴκῳ ἀνδράσιν ... ἀγορεύει σοφὸν οἶμαί τι ... Μῆδοι ταῦτα καὶ Βαβυλῶν μέση, καὶ τὸ σημεῖον τὸ βασιλεῖον ὁ χρυσοῦς ἐπὶ τῆς πέλτης ἀετός καὶ ὁ βασιλεὺς ἐπὶ χρυσοῦ θρόνου ἑστήκασιν ὡσαύτως. Οὐκ ἀξιοῖ ἐπαινεῖσθαι ὁ ζωγράφος, εἰ τιάραν καλῶς μεμίμηται καὶ κάλασιν ἢ κάλλιον ἢ θηρίων τερατώδεις μορφὰς οἷα ποικίλλουσι βάρβαροι, ἀλλ' ἐπαινεῖσθαι μὲν ἐπὶ τῷ χρυσῷ γράφων αὐτὸν εὐήτριον καὶ σῴζοντα ὃ ἠνάγκασται, καὶ νὴ Δία ἐπὶ τῷ τῶν ἐλεφάντων ἔργῳ· καὶ ἡ αὐλὴ χρυσῆ ἔστω ... καὶ δορυφόρος ἄλλος ἄλλων διαλεγέσθω. Ὅσα τοὺς ἀκούοντας, ὡς <τὸ> εὐξύνετον ἐπισημαίνουσι τοῖς ὄμμασιν...

**395**. — Timothée, en effet, était si constamment heureux que les villes se donnaient à lui et que les peintres le représentaient endormi, tandis que des Fortunes lui présentaient des villes.

**396**. — I. Timothée était un général athénien, riche et en même temps favorisé par la chance. A Athènes, les peintres le représentaient dans leurs tableaux couché, au milieu des génies de la Fortune qui lui apportaient le succès.

II. Timothée était un général athénien, qui était tellement favorisé par la Fortune, que les peintres, pour symboliser sa chance, le représentaient traînant après lui les cités dans un filet.

**397**. — On considérait Timothée comme un général heureux et quelques envieux le peignirent les villes se jetant d'elles-mêmes dans son filet, tandis qu'il dormait. Ce qui faisait dire à Timothée : « Si je prends tant de villes en dormant, combien ne pensez-vous pas que j'en prendrai éveillé ? »

**398**. — Les peintres le représentaient Timothée, le général athénien en train de dormir, et au-dessus de sa tête se tenait suspendue la Fortune, attirant à soi les villes à la ronde.

*On nous parle aussi d'un portrait d'*Isocrate [1] :

**399**. — Il y avait un portrait peint de lui au Pompeion [2].

---

« Un Grec au milieu de Barbares, un homme au milieu d'êtres qui ne sont pas des hommes, prononce, je pense, quelque sage discours... Nous sommes chez les Mèdes, au centre de Babylone ; voici l'insigne royal, l'aigle d'or sur son bouclier ; voici, sur son trône d'or, le roi, multicolore comme un paon. L'artiste ne prétend pas à ce qu'on le loue pour avoir bien reproduit la tiare et la kalasiris ou la kandys ou les bêtes monstrueuses dont les Barbares décorent les étoffes. Mais il doit être loué pour avoir représenté l'or formant tissu et conservant la forme de fil qu'on lui a imposée, et, aussi, par Zeus, pour l'image de ses eunuques. Et cette cour, elle est vraiment en or...; ces doryphores causent véritablement l'un avec l'autre... Regarde les auditeurs, comme leurs visages expriment bien qu'ils comprennent... »

2. C'est au Pompeion que les Athéniens érigèrent une statue expiatoire à Socrate (Diog. Laert. II, 42). La *Vita* d'Isocrate (Ps. Plut. *Mor.* 838 *d*) nous parle d'une *trapéza* qui se voyait près de la tombe du philosophe en Kynosarge ; il y était figuré au milieu de ses maîtres, notamment Gorgias qui regardait une sphère astronomique. Drexler croit qu'il s'agit d'un relief, mais que ce relief a été imité en peinture et qu'un écho de cette peinture nous est parvenu dans la « mosaïque des philosophes » de Torre Annunziata (*Röm. Mitt.*, 1912, p. 236).

# IX

## L'APOGÉE DE LA PEINTURE ANTIQUE
### A L'ÉPOQUE D'ALEXANDRE ET DES ÉPIGONES[1]

### APELLE (*v. 360-300*).

BIOGRAPHIE

**400**. *SUID. v.* : Ἀπελλῆς, Κολοφώνιος, θέσει δὲ Ἐφέσιος, ζωγράφος, μαθητὴς Παμφίλου τοῦ Ἀμφιπολίτου, πρότερον δὲ Ἐφόρου τοῦ Ἐφεσίου, υἱὸς Πυθέου, ἀδελφὸς Κτησιλόχου καὶ αὐτοῦ ζωγράφου.

**401**. *STRAB.* XIV, 1, 25 p. 642 : Καὶ Ἱππῶναξ δ' ἐστὶν ὁ ποιητὴς ἐξ Ἐφέσου καὶ Παῤῥάσιος ὁ ζωγράφος καὶ Ἀπελλῆς.

**402**. *PLIN.* XXXV, 93 : Alexandrum et Philippum quotiens pinxerit enumerare supervacuum est.

**403**. *PLIN.* XXXV, 85 : Fuit enim et comitas illi (Apelli), propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti — nam, ut diximus, ab alio se pingi vetuerat edicto — sed in officina imperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a pueris qui colores tererent : tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum.

---

1. Sur Apelle, voir Wustmann, *Apelles Leben und Werke* (Leipzig, 1870 ; Henri Houssaye, *Histoire d'Apelles* (Paris, 1867) ; P. Wœrmann, *Gesch. d. Malerei im Altertum*, p. 55 et suiv., et *Von Apelles zu Boecklin*, I (1912), p. 3-19 ; les articles de Brunn, dans *Meyers Künstler-lexikon*, de Sauer, dans l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, et de Rossbach, dans la *Real-Encyclopaedie*.

2. Kolophon est à 70 stades au N. d'Éphèse ; sans doute était-elle à cette époque dans une certaine dépendance d'Éphèse ; à la fin du IVe siècle Lysimaque transporta en partie ses habitants à Éphèse. Kolophon avait déjà fourni un peintre célèbre, Dionysios (**189**).

3. Ce peintre n'est connu que par ce texte. On peut supposer qu'il s'était formé à Éphèse à l'école de Zeuxis et de Parrhasios ; on a vu que ces peintres ont travaillé à Éphèse dans le premier quart du IVe siècle.

4. On s'est appuyé sur ce texte pour supposer qu'Apelle avait vécu à la cour de Philippe ; nous avons indiqué plus haut que le fait que son maître Pamphilos était d'origine macédonienne n'était peut-être pas étranger à la faveur que lui témoi-

*Apelle, né au plus tard vers 380 à Kolophon, élève vers 360 de Pamphilos à Sicyone* (**318-324**) *et condisciple de Mélanthios* (**329**), *vécut surtout à Éphèse et à Cos. C'est pourquoi il est appelé* Éphésien *ou* Coen. *Sa patrie d'origine, son père, son frère et son premier maître sont connus par Suidas :*

**400**. — Apelle, Kolophonien[2], habitant Éphèse, peintre, élève de Pamphilos d'Amphipolis, antérieurement d'Éphore d'Éphèse[3], fils de Pythéas, frère de Ktésilochos qui fut peintre lui-même.

*Strabon le nomme parmi les gloires d'Éphèse :*

**401**. — Et le poète Hipponax est d'Éphèse, et Parrhasios le peintre et Apelle.

*C'est en allant en Macédoine y faire le portrait de Philippe qu'il a dû se lier avec Alexandre :*

**402**. — Il est inutile d'énumérer tous les portraits qu'il a faits d'Alexandre et de Philippe[4].

*Pline place son* Akmé *dans la 112e Ol. 332-29. C'est l'époque où Alexandre vint à Éphèse et, se prenant d'amitié pour Apelle, fit de lui son peintre attitré :*

**403**. — Apelle avait de l'aménité dans les manières, ce qui lui valut la faveur d'Alexandre le Grand. Ce prince venait souvent le voir dans son atelier — car, comme nous l'avons dit, il avait interdit par ordonnance qu'aucun autre peintre fît son portrait[5]. Mais, un jour que, dans son atelier, Alexandre parlait beaucoup de peinture sans s'y connaître, l'artiste l'engagea doucement à se taire, lui disant qu'il prêtait à rire aux jeunes garçons qui broyaient les couleurs : tant son talent lui donnait d'autorité sur un roi d'ailleurs irascible[6].

---

gnèrent les deux rois de Macédoine. On verra que ce séjour en Macédoine se placerait aisément vers 340.

5. Alexandre a passé à Éphèse une partie de l'été 334. Comme il n'y est jamais revenu et qu'il est difficile de croire qu'Apelle ait peint dans ce court délai les trois tableaux au moins où il l'avait figuré, il faut admettre qu'il le rejoignit plus tard quand le conquérant vint se reposer à Suse ou à Babylone. Cela résulte d'ailleurs de **413**.

6. La même histoire est racontée par Elien de Zeuxis avec le Mégabyze (**210**) et par Plutarque d'Apelle avec le Mégabyze, *De Adul. et amico*, 15. Ἀπελλῆς μὲν γὰρ ὁ ζωγράφος Μεγαβύζου παρακαθίσαντος αὐτῷ καὶ περὶ γραμμής τι καὶ σκιᾶς βουλομένου λαλεῖν, Ὅρᾳς, ἔφη, τὰ παιδάρια ταυτὶ τὰ τὴν μαλθὰ τρίβοντα; πάνυ σου προσέχ. τὸν νοῦν σιωπῶντι καὶ τὴν πορφύραν ἐθαύμαζε καὶ τὰ χρυσία· νῦν δὲ σου καταγέλα περὶ ὧν οὐ μεμάθηκας ἀρξαμένου λαλεῖν. Cf. *De tranquill. animi*, 12 : Μεγάβυζον τὸν Ἕλληνα εἰς τὸ ζωγραφεῖον ἀναβάντα τοῦ Ἀπέλλου la suite comme le texte précédent. La confusion provient de ce que Zeuxis et Apelle avaient tous deux fait un portrait du Mégabyze (voir aussi celui de Parrhasios **281**).

**404.** — *CIC. Ep. ad fam.*, V, 12, 7 : Neque enim Alexander ille gratiae causa ab Apelle potissimum pingi et a Lysippo fingi volebat, sed quod illorum artem cum ipsis tum etiam sibi gloriae fore putabat.

**405.** *HOR. Ep.*, II, 1, 239 : Idem rex ille...
Edicto vetuit ne quis se praeter Apellem
Pingeret aut alius Lysippo duceret aera
Fortis Alexandri voltum simulantia...

**406.** — *VAL. MAX.* VIII, 11, *Ext.* 2 : Quantum porro dignitatis a rege Alexandro tributum arti existimamus, qui se et pingi ab uno Apelle et fingi a Lysippo tantum modo voluerit.

**407.** — *PLIN.* VII, 125 : Idem hic imperator edixit, ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere duceret, quae artes pluribus inclaruere exemplis.

**408.** *HIM. Ecl.* XXXI, 4 (p. 34, Didot) : Γενέσθαι μὲν καὶ Ἀλέξανδρον λόγος ταῖς πάλαι τέχναις ἀγώνισμα, ὥστε δὴ καὶ νειμάμενοι τὴν μορφὴν αὐτοῦ Λυσιππος καὶ Ἀπελλῆς, ὁ μὲν φαρμάκοις, ὁ δὲ χαλκῷ τὴν φύσιν, τοῦ βασιλέως ἡρμήνευσαν. Ἐπεὶ δὲ ὁ λόγος, ὑπερβὰς τὸ σῶμα, ψυχῆς ὁμιλεῖ κάλλει καὶ χάριτιν, εὖη ἂν καὶ οὗτος ἀψευδὴς ζωγράφος.

**409.** *APUL. Florid.*, p. 117 (*ed. Bipont.*) : Cum primis Alexandro illud praeclarum, quod imaginem suam, quod certius posteris proderetur, noluit a multis artificibus vulgo contaminari, sed edixit universo orbi suo, ne quis effigiem regis temere adsimilaret aere, colore, caelamine ; quin saepe (1) solus eam Polycletus (1. Lysippus) aere duceret, solus Apelles coloribus deliniaret, solus Pyrgoteles caelamine excuderet. Praeter hos tres multo nobilissimos in suis artificiis, si quis uspiam reperiretur alius sanctissimae imaginis regis manus admolitus, haud secus in eum quam in sacrilegum vindicaturus. Eo igitur omnium metu factum, solus Alexander ut ubique imaginum suus esset utque omnibus statuis et tabulis et toreumatibus idem vigor acerrimi bellatoris, idem ingenium maximi honoris (1 imperatoris), eadem forma viridis iuventae, eadem gratia reclinae frontis cerneretur.

---

1. Il n'est pas exact qu'Apelle ait été le seul peintre à figurer Alexandre : Protogène et Action ont certainement reçu des commandes du roi ; Nikias, Philoxénos, Aristeidès et Hélène l'ont peint, sinon de son vivant, du moins peu de temps après sa mort. Bernoulli a réuni les textes relatifs aux artistes qui ont reproduit les traits d'Alexandre (*Die erhaltenen Darstellungen Alex.*, p. 13-47).

*Le grand nombre des portraits d'Alexandre laissés par Apelle fit naître la légende selon laquelle le roi aurait interdit à tout autre de le peindre*[1]. *On la voit se développer chez Cicéron :*

**404**. — Ce n'est pas par un simple effet de sa faveur que le grand Alexandre voulait être, de préférence, peint par Apelle et sculpté par Lysippe, mais parce qu'il pensait que leur art ne serait pas une moindre cause de gloire pour lui que pour eux.

*chez Horace :*

**405**. — Ce même grand roi interdit par un édit que nul ne le peignît excepté Apelle ou qu'un autre que Lysippe ne fondît les bronzes qui reproduisaient les traits du vaillant Alexandre.

*chez Valère Maxime :*

**406**. — En quelle estime le roi Alexandre devait-il tenir l'art, pour réserver au seul Apelle le privilège de le peindre, au seul Lysippe celui de le sculpter !

*chez Pline :*

**407**. — Le même prince interdit par édit que nul autre qu'Apelle ne le peignît, nul autre que Pyrgotélès ne le gravât, nul que Lysippe ne fondît son image en bronze : ces arts ont été illustrés par plusieurs de ses portraits.

*chez Himérios :*

**408**. — On raconte qu'Alexandre se donna lui-même en objet de concours aux artistes d'autrefois, puisque Lysippe et Apelle se divisèrent le privilège de reproduire ses traits, celui-ci représentant le roi en couleurs, celui-là en bronze. Est-ce que le discours, qui dépasse le corps et s'adresse à la beauté et aux dons de l'âme, ne peut être jugé aussi peu mensonger que la peinture ?..

*enfin chez Apulée :*

**409**. — Avant tout, Alexandre eut à cœur que son image ne fût pas vilipendée par une foule d'artistes, mais, pour être plus sûr de celle qu'il transmettrait à la postérité, il promulgua dans tout son empire un édit interdisant de reproduire l'effigie du roi, tant en bronze qu'en peinture ou qu'en gravure ; bien plus, le seul Lysippe pourrait à volonté la fondre en bronze, le seul Apelle la retracer en couleurs, le seul Pyrgotèle la ciseler au burin. A l'exception de ces trois artistes, de beaucoup les plus illustres chacun dans son art, quiconque serait convaincu d'avoir témérairement mis la main à la sacro-sainte image du roi, il ne le punirait pas moins qu'un sacrilège. C'est ainsi que, grâce à cette crainte inspirée à tous, le seul Alexandre montre partout, dans toutes ses statues, tableaux et gravures, la même vigueur d'un guerrier indomptable, le même génie du plus grand des princes, le même aspect de toujours verte jeunesse, la même grâce sur son front incliné.

**410**. — *PLIN.* XXXV, 86 : Quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit exemplo, namque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque dum paret captum amore sensisset, dono dedit ei magnus animo, maior imperio sui, nec minor hoc facto quam victoria aliqua ipse se vicit, nec torum tantum suum sed etiam adfectum donavit artifici, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset. Sunt qui Venerem anadyomenen ab illo pictam exemplari putent.

**411**. — *AELIAN. Var. Hist.*, XII, 34 : Ἀπελλῆς δὲ καὶ τῆς Ἀλεξάνδρου παλλακῆς ἐρᾷ, ἥπερ ὄνομα ἦν Παγκάσπη, τὸ δὲ γένος Λαρισσαία ἦν. Ταύτῃ καὶ πρώτῃ, φασίν, ὁ Ἀλέξανδρος ὡμίλησεν.

**412**. — *AELIAN. Var. Hist.*, II, 3 : Ἀλέξανδρος θεασάμενος τὴν ἐν Ἐφέσῳ εἰκόνα ἑαυτοῦ τὴν ὑπὸ Ἀπελλοῦ γραφεῖσαν οὐκ ἐπῄνεσε κατὰ τὴν ἀξίαν τοῦ γράμματος. Εἰσαχθέντος δὲ τοῦ ἵππου καὶ χρεμετίσαντος πρὸς τὸν ἵππον τὸν ἐν τῇ εἰκόνι, ὡς πρὸς ἀληθινὸν καὶ ἐκεῖνον · Ὦ βασιλεῦ, εἶπεν ὁ Ἀπελλῆς, ἀλλ' ὁ γε ἵππος ἔοικέ σου γραφικώτερος εἶναι κατὰ πολύ.

**413**. — *PLIN.* XXXV, 95 : Est et equus eius, sive fuit, pictus in certamine, quo iudicium ad mutas quadrupedes provocavit ab hominibus. Namque ambitu praevalere aemulos sentiens singulorum picturas inductis equis ostendit, Apellis tantum equo adhinnivere, idque et postea semper evenit, ut experimentum illud ostentaretur.

**413**. — *PLIN.* XXXV, 89 : Non fuerat ei gratia in comitatu Alexandri cum Ptolemaeo, quo regnante Alexandream vi tempestatis expulsus subornato fraude aemulorum plano regio invitatus ad cenam venit, indignantique Ptolemaeo et vocatores suos ostendenti, ut diceret a quo eorum invitatus esset, adrepto carbone exstincto e foculo imaginem in pariete deliniavit, adgnoscente voltum plani rege inchoatum protinus.

---

1. En regard des deux textes qui la nomment *Pankaspé*, celui de Lucien **54**, qui l'appelle *Pakate*, ne saurait prévaloir : peut-être la forme originale était-elle *Pankaste*. Sa nudité n'a rien de singulier pour l'époque ; Anaxarchos, un des courtisans d'Alexandre, se faisait servir par une belle fille nue (Athen. XII, 548 b). Cf. Helbig, *Untersuchungen*, p. 262.

*Diverses anecdotes couraient sur le roi et son peintre. Alexandre aurait cédé à Apelle sa maîtresse Pankaspé dont le portrait passait pour le chef-d'œuvre du nu féminin* (**54**) *et qui aurait servi de modèle à l'Aphrodite Anadyomène.*

**410**. — Au reste Alexandre donna une marque éclatante de l'estime dans laquelle il le tenait : il l'avait, en effet, chargé de peindre nue, par admiration pour sa beauté, la plus chérie de ses maîtresses, nommée Pankaspé. L'artiste, tout en travaillant, devint amoureux d'elle et Alexandre, qui s'en aperçut, la lui donna. Grand homme par le courage, plus grand encore par son empire sur lui-même, une telle action ne lui fait pas moins d'honneur qu'une victoire, car il se vainquit lui-même. Non seulement il abandonna à l'artiste ses plaisirs, mais encore ses affections, sans se laisser ébranler par le souci de sa favorite qui allait passer d'un roi à un peintre. Il y en a qui pensent qu'elle servit de modèle pour l'Aphrodite Anadyomène.

**411**. — Apelle était épris de la concubine d'Alexandre, nommée Pankaspé, et originaire de Larissa. Elle avait été, dit-on, la première maîtresse d'Alexandre [1].

*Une autre nous apprend qu'il avait peint Alexandre à cheval et que le cheval s'était montré meilleur connaisseur que son maître :*

**412**. — Alexandre, ayant vu à Éphèse son portrait peint par Apelle, n'en fit pas les éloges que méritait la peinture. Mais son cheval ayant été mis en présence du tableau se mit à hennir dans la direction du cheval représenté sur le portrait, comme s'il était vivant lui aussi : « Eh bien ! roi, lui dit alors Apelle, ton cheval paraît s'entendre beaucoup plus que toi à la peinture. » [2]

**413**. — On montre encore de lui un cheval, — ou on le montrait — peint pour un concours : de la décision des juges, Apelle en aurait appelé à celle des quadrupèdes. Car lorsqu'il s'aperçut que ses rivaux allaient être placés au-dessus de lui par intrigue, il fit entrer des chevaux et leur fit voir les peintures des concurrents. Comme ils ne hennirent qu'au cheval d'Apelle, et que, depuis, la même chose eut toujours lieu, il s'en servit pour expérimenter la valeur de ses œuvres.

*D'autres anecdotes expliquaient par la mésintelligence d'Apelle avec Ptolémée Ier et la jalousie d'Antiphilos, le peintre de la cour alexandrine, pourquoi Apelle n'avait pas travaillé à Alexandrie ; l'une est rapportée par Pline :*

**413**. — Apelle n'avait pas été en bons termes avec Ptolémée lorsqu'ils faisaient tous les deux partie de la suite d'Alexandre. Or, Ptolémée était

---

2. La même anecdote est rapportée presque dans les mêmes termes par Élien dans son *De nat. anim.* IV, 50.

**414.** *LUCIAN. Calumn.* 2-5 : Μᾶλλον δὲ Ἀπελλῆς ὁ Ἐφέσιος πάλαι ταύτην προὔλαβε τὴν εἰκόνα· καὶ γὰρ αὖ καὶ οὗτος διαβληθεὶς πρὸς τὸν Πτολεμαῖον ὡς μετεσχηκὼς Θεοδότᾳ τῆς συνωμοσίας ἐν Τύρῳ, ὁ δὲ Ἀπελλῆς οὐχ ἑωράκει ποτὲ τὴν Τύρον οὐδὲ τὸν Θεοδότην ὅστις ἦν ἐγίνωσκεν, ἢ καθ' ὅσον ἤκουε Πτολεμαίου τινὰ ὕπαρχον εἶναι τὰ κατὰ τὴν Φοινίκην ἐπιτετραμμένον. Ἀλλ' ὅμως τῶν ἀντιτέχνων τις Ἀντίφιλος τοὔνομα ὑπὸ φθόνου τῆς παρὰ βασιλεῖ τιμῆς καὶ τῆς κατὰ τὴν τέχνην ζηλοτυπίας κατεῖπεν αὐτοῦ πρὸς τὸν Πτολεμαῖον ὡς εἴη κεκοινωνηκὼς τῶν ὅλων καὶ ὡς θεάσαιτό τις αὐτὸν ἐν Φοινίκῃ συνεστιώμενον Θεοδότᾳ καὶ παρ' ὅλον τὸ δεῖπνον πρὸς τὸ οὖς αὐτῷ κοινολογούμενον, καὶ τέλος ἀπέρηνε τὴν Τύρου ἀπόστασιν καὶ Πηλουσίου κατάληψιν ἐκ τῆς Ἀπελλοῦ συμβουλῆς γεγονέναι.

3. Ὁ δὲ Πτολεμαῖος ὡς ἂν καὶ τἆλλα οὐ κάρτα φρενήρης τις ὤν, ἀλλ' ἐν κολακείᾳ δεσποτικῇ τεθραμμένος, οὕτως ἐξεκαύθη καὶ συνεταράχθη πρὸς τῆς παραδόξου ταύτης διαβολῆς, ὥστε μηδὲν τῶν εἰκότων λογισάμενος, μηδ' ὅτι ἀντίτεχνος ἦν ὁ διαβάλλων μηδ' ὅτι μακρότερος ἢ κατὰ τηλικαύτην προδοσίαν ζωγράφος, καὶ ταῦτα εὖ πεπονθὼς ὑπ' αὐτοῦ καὶ παρ' ὀντινοῦν τῶν ὁμοτέχνων τετιμημένος, ἀλλ' οὐδὲ τὸ παράπαν εἰ ἐξέπλευσεν Ἀπελλῆς ἐς Τύρον ἐξετάσας, εὐθὺς ἔαδε μηνίειν καὶ βοᾷ ἐνεπίμπλα τὰ βασίλεια τὸν ἀχάριστον κεκραγὼς καὶ τὸν ἐπίβουλον καὶ συνωμότην. Καὶ εἴ γε μὴ τῶν συνειλημμένων τις ἀγανακτήσας ἐπὶ τῇ τοῦ Ἀντιφίλου ἀναισχυντίᾳ καὶ τὸν ἄθλιον Ἀπελλῆν κατελεήσας ἔφη μηδενὸς αὐτοῖς κεκοινωνηκέναι τὸν ἄνθρωπον, ἀπετέτμητο ἂν τὴν κεφαλὴν καὶ παραπολελαύκει τῶν ἐν Τύρῳ κακῶν οὐδὲν αὐτὸς αἴτιος γεγονώς.

4. Ὁ μὲν οὖν Πτολεμαῖος οὕτω λέγεται αἰσχυνθῆναι ἐπὶ τοῖς γεγονόσιν, ὥστε τὸν μὲν Ἀπελλῆν ἑκάτον ταλάντοις ἐδωρήσατο, τὸν δὲ Ἀντίφιλον δουλεύειν αὐτῷ παρέδωκεν. Ὁ δὲ Ἀπελλῆς ὧν παρεκινδύνευσε μεμνημένος τοιάδέ τινι εἰκόνι ἠμύνατο τὴν διαβολήν.

5. Ἐν δεξιᾷ τις ἀνὴρ κάθηται τὰ ὦτα παμμεγέθη ἔχων μικροῦ δεῖν τοῖς τοῦ Μίδου προσεοικότα, τὴν χεῖρα προτείνων πόρρωθεν ἔτι προσιούσῃ τῇ Διαβολῇ. Περὶ δὲ αὐτὸν ἑστᾶσι δυὸ γυναῖκες, Ἄγνοιά μοι δοκεῖ καὶ Ὑπόληψις· ἐπέρωθεν δὲ, προσέρχεται ἡ Διαβολή, γύναιον ἐς ὑπερβολὴν πάγκαλον, ὑπόθερμον δὲ καὶ παρακεκινημένον, οἷον δὴ τὴν λύτταν καὶ τὴν ὀργὴν δεικνύουσα, τῇ μὲν ἀριστερᾷ δᾴδα καιομένην ἔχουσα, τῇ ἑτέρᾳ δὲ νεανίαν τινὰ τῶν τριχῶν σύρουσα τὰς χεῖρας ὀρέγοντα εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ μαρτυρόμενον τοὺς θεούς. Πηγεῖται δὲ ἀνὴρ ὠχρὸς καὶ ἀμορφος, ὀξὺ δεδορκὼς καὶ ἐοικὼς τοῖς ἐκ νόσου μακρᾶς κατεσκληκόσι. Τοῦτον οὖν εἶναι τὸν Φθόνον ἄν τις εἰκάσειε. Καὶ μὴν καὶ ἄλλαι τινες δυὸ παραμαρτοῦσι προτρέπουσαι καὶ περιστέλλουσαι καὶ κατασκοποῦσαι τὴν Διαβολήν. Ὧς δέ μοι καὶ ταύτας ἐμήνυσεν ὁ περιηγητὴς τῆς εἰκόνος, ἡ μὲν τις Ἐπιβουλὴ ἦν, ἡ δὲ Ἀπάτη. Κατόπιν δὲ ἠκολούθει πάνυ

devenu roi lorsqu'Apelle fut jeté à Alexandrie par la violence d'une tempête. Des rivaux le firent inviter par un des bouffons du roi qu'ils avaient corrompu. Ptolémée, furieux, lui montra les officiers chargés des invitations en lui demandant lequel d'entre eux l'avait invité. L'artiste prit du foyer un morceau de charbon éteint et dessina sur la muraille son portrait que le roi reconnut dès les premiers traits pour celui du bouffon.

*L'autre par Lucien pour expliquer son fameux tableau de* La Calomnie :

**414.** — Bien plus, Apelle d'Éphèse fit jadis de la Calomnie le sujet d'un tableau. Ce peintre, en effet, se vit faussement accusé auprès de Ptolémée comme complice de la conjuration tramée à Tyr par Théodotas. Le peintre n'avait jamais vu Tyr ; il ignorait tout de ce Théodotas ; on lui avait dit seulement qu'il était, en Phénicie, le lieutenant de Ptolémée. Cela n'empêcha pas un peintre de ses rivaux, nommé Antiphilos, jaloux de sa faveur auprès du roi et envieux de son talent, de le dénoncer à Ptolémée comme associé à toute l'intrigue ; on l'aurait vu en Phénicie à table avec Théodotas parler durant tout le repas à l'oreille du traître ; enfin, la révolte de Tyr et la perte de Péluse étaient le fruit des conseils d'Apelle.

3. Ptolémée n'avait pas l'esprit bien fin ; de plus il avait été nourri dans la flatterie des cours : il se laissa emporter et troubler à ce point par cette absurde calomnie, que, sans réfléchir à son invraisemblance, sans se dire que le délateur était un rival, qu'un peintre est un trop petit personnage pour une conspiration de cette importance, un peintre surtout comblé de ses bienfaits et honoré par lui entre tous, sans rechercher enfin si Apelle avait jamais fait le voyage de Tyr, Ptolémée s'abandonna à sa fureur et remplit son palais de ses cris contre l'ingrat, le conspirateur, le traître ; si l'un des conjurés arrêté n'avait, dans son indignation contre l'impudence d'Antiphilos et par pitié pour le malheureux Apelle, affirmé son innocence absolue, celui-ci eût payé de sa tête des méfaits commis à Tyr sans y avoir pris aucune part.

4. Ptolémée, dit-on, fut si honteux de son erreur qu'il donna cent talents à Apelle et lui livra Antiphilos comme esclave. Apelle, en souvenir de tous les dangers courus, composa le tableau que voici pour se venger de la délation :

5. Sur la droite est assis un homme à longues oreilles, à peu près comme Midas ; il tend de loin la main à la Délation qui s'avance. Près de lui, deux femmes, probablement l'Ignorance et la Suspicion. Du côté opposé approche la Délation sous la forme d'une femme parfaitement belle, mais le visage enflammé, surexcité, comme sous l'influence de la rage et de la fureur ; de sa main gauche, elle tient une torche embrasée, de l'autre, elle traîne par les cheveux un jeune homme qui lève les bras au ciel et prend les dieux à témoin. Son guide est un homme pâle, hideux,

πενθικῶς τις ἐσκευασμένη, μελανείμων καὶ κατεσπαραγμένη. Μετάνοια οἶμαι αὐτὴ ἐλέγετο· ἐπεστρέφετο γοῦν εἰς τοὐπίσω δακρύουσα καὶ μετ' αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέδλεπεν. Οὕτως μὲν Ἀπελλῆς τὸν ἑαυτοῦ κίνδυνον ἐπὶ τῆς γραφῆς ἐμιμήσατο.

**415.** — *TZETZ. Chil.*, 391-7 entre **233** et **281** :

Ζωγράφος ἦν καὶ Ἀπελλῆς, Ἐφέσιος τῷ γένει,
σύγχρονος Πτολεμαίῳ δὲ, οὗ ἑκατέον τἄλλα.
Ὅπως ὑπ' Ἀντιφίλου δὲ ζωγράφου διεβλήθη
καὶ πῶς αὐτὴν διαβολὴν ἔγραψεν ἐν εἰκόνι.
εἰκόνι πάμπαν τεχνικῇ, πολλοί φασι μὲν ἄλλοι,
Λουκιανὸς ὁ ῥήτωρ τε τοῦτο πλατέως γράφει.

**416.** — *PLIN.* XXXV, 81 : Scitum inter Protogenem et eum Apellen quod accidit. Ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam una custodiebat anus. Haec foris esse Protogenem respondit interrogavitque a quo quaesitum diceret ; « ab hoc », inquit Apelles, adreptoque penicillo liniam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam. 82. Reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellen venisse, non enim cadere in alium tam absolutum opus, ipsumque alio colore tenuiorem liniam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret ; atque ita evenit, revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore linias secuit,

---

1. On n'est pas encore parvenu à expliquer par suite de quelle confusion Lucien a donné comme origine à la *Calomnie* d'Apelle cette trahison de Théodotas qui date de 219, époque à laquelle Apelle était mort au moins depuis soixante ans. Quant à supposer, en raison de cette anecdote, un second Apelle et un autre Antiphilos, c'est faire trop d'honneur à Lucien. On devait savoir qu'Apelle avait été à Alexandrie en butte aux calomnies d'Antiphilos — ou, du moins, expliquer par là qu'il n'y eût pas travaillé ; on voulait trouver dans des faits personnels l'explication de cette complexe allégorie conservée sans doute à Alexandrie ; enfin un peintre avait peut-être été incriminé à tort dans le complot de Théodotas : de ces trois éléments confondus serait né le récit de Lucien. Cf. Blümner, *Arch. Studien zu Lucian*, p. 41.

2. Tout en conservant dans l'intitulé le nom sous lequel ce tableau est devenu célèbre, nous avons rendu dans **414** *Diabolé* non par *Calomnie*, mais par *Délation* ; c'est la traduction exacte du mot grec et elle est plus en rapport avec l'aventure qui, selon Lucien, aurait été la cause de ce tableau. Il ne me paraît pas y avoir de

au regard aigu, qui paraît exténué par quelque longue maladie. On peut admettre que c'est l'Envieux personnifié. Deux autres femmes encore accompagnent la Délation, l'encouragent, arrangent ses vêtements et sa parure : au dire du cicerone qui m'a conduit, l'une est l'Embûche, l'autre la Perfidie. Derrière elles marche une femme en tenue de grand deuil, les vêtements noirs et en lambeaux : c'est, s'il m'en souvient, la Repentance : du moins, elle détourne la tête en pleurant, levant les yeux avec une extrême confusion vers la Vérité en marche. C'est ainsi qu'Apelle représenta en un tableau ses propres périls [1].

*Cette description de Lucien, qui a inspiré Botticelli, est rappelée par le Byzantin Tzetzès :*

**415**. — Apelle était aussi un peintre, Éphésien de naissance, contemporain de Ptolémée. Nous n'en dirons que ceci : comment il fut calomnié par le peintre Antiphilos et comment il dépeignit sa calomnie en peinture, une peinture qui est de tous points un chef-d'œuvre. Bien d'autres l'ont conté, surtout Lucien le rhéteur l'a écrit tout au long[2].

*Apelle avait séjourné à Rhodes où l'on conservait de ses œuvres* (**465**) *et où il se lia avec Protogène, ainsi que l'attestent deux anecdotes célèbres que nous connaissons par Pline :*

**416**. — On sait ce qui se passa entre Protogène et Apelle. Protogène habitait Rhodes ; Apelle, ayant débarqué dans cette ville, fut avide de connaître les œuvres d'un homme qui ne lui était connu que de réputation. Incontinent, il se rendit à son atelier ; Protogène était absent, mais une planche de grande dimension était préparée sur un chevalet, et il n'y avait là d'autre gardien qu'une vieille femme. Celle-ci répondit que Protogène était sorti et, pour le lui redire, demanda le nom du visiteur. « Le voici », dit Apelle, et, saisissant un pinceau, il traça avec de la couleur en travers de la planche une ligne d'une extrême finesse. Protogène de retour, la vieille lui raconta ce qui s'était passé. L'artiste, dit-on, ayant contemplé la délicatesse du trait déclara que c'était Apelle qui avait dû venir ; nul autre n'était capable d'un travail aussi parfait. Lui-même alors, avec une autre couleur, traça un filet plus mince encore et sortit en recommandant à la vieille, si l'étranger revenait, de le lui faire

---

raison sérieuse de contester son authenticité. On sait que la description de Lucien a inspiré plusieurs peintres de la Renaissance, notamment Boticelli (cf. R. Foerster, *Jahrb. d. Preuss. Samml.*, 1887, p. 29). Sur ces personnifications allégoriques dans l'art grec, cf. Koerte, *Die Darstellung der psychologischen Affekte in der gr. Kunst* (1890).

nullum reliquens amplius subtilitati locum. 83. At Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi, omnium quidem sed artificum praecipuo miraculo. Consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante spatiose nihil aliud continentem, quam limas visum effugientis, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso adlicientem omnique opere nobiliorem.

**417**. — *PLIN.* XXXV, 87 : Apelles et in aemulis benignus Protogeni dignationem primus Rhodi constituit. 88. Sordebat suis, ut plerumque domestica, percontantique quanti liceret opera effecta parvom nescio quid dixerat. At ille quinquagenis talentis poposcit famamque dispersit se emere ut pro suis venderet ; ea res concitavit Rhodios ad intellegendum artificem, nec nisi augentibus pretium cessit.

**418**. — *HEROND. Mim.*, IV, 39-78 :

39 Ἔπευ, φίλη μοι, καὶ καλόν τι σοι δείξω
πρᾶγμ· οἷον οὐχ ὥρηκας ἐξ ὅτου ζώεις.
. . . . . .

---

1 On admet que cette anecdote dérive des ouvrages d'Apelle sur l'art (**488** ; mais aurait-il narré tellement au long une anecdote de si peu d'intérêt ? Puisque le tableau avait été exposé au Palatin avant le premier incendie (sans doute celui de 64 opposé à celui de 69), ne peut-on supposer qu'il s'agit d'un récit de *cicerone* recueilli par un familier du Palais, récit destiné à expliquer un tableau qui n'aurait consisté qu'en études et croquis ? Pline n'en donne la destruction que comme un bruit. Ce bruit n'aurait pas été fondé si l'on admet la restitution d'un passage du papyrus latin VII de Genève qu'a donnée J. Nicole et l'interprétation qu'il propose de l'ensemble du document. Ce papyrus, selon lui, aurait conservé une copie d'un catalogue d'objets d'art exposés dans les thermes de Caracalla au début du IIIe s. Dans le fr. IV, il a lu les traces de 12 lignes qu'il complète ainsi à l'aide du texte de Pline :

Apel les
aberat autem ipse
super machi nam a ptata
pen]ecillu[m arripuit
tabula m. Pro'togenes
excla mavi t
non cadere in alium artif icem
tenuior]em l[eniam
s ummu m subtilitatis gradum attingens
..is m..
visum effugiente s le mas
pri m o d omus Caesaris incendio

Même si l'on admet une restitution aussi hardie, comment expliquer que, s'il s'agit d'une liste d'œuvres d'art exposées vers 220, on y parle d'une œuvre brûlée

voir et de lui dire : « Voilà celui que vous demandez ». C'est ce qui arriva, Apelle revint et, rougissant d'être surpassé, avec une troisième couleur, il refendit encore les deux lignes par une autre qui ne laissait place à rien de plus fin. Protogène, s'avouant vaincu, vola au port à la recherche de son hôte. Il voulut que l'on conservât telle quelle à la postérité cette planche destinée à faire l'admiration de tous, et surtout des artistes. J'entends dire qu'elle a péri dans le premier incendie qui consuma le palais des Césars sur le Palatin. J'ai vu jadis cette planche ; elle ne contenait rien sur sa vaste surface que des lignes qui échappaient à la vue au milieu de beaucoup d'ouvrages remarquables. Elle paraissait vide, mais par cela même, elle attirait le regard et devint plus célèbre que tout autre morceau [1].

**417**. — Apelle, bienveillant même pour ses rivaux, mit le premier en relief la valeur de Protogène à Rhodes. Celui-ci n'était pas estimé de ses compatriotes, comme il arrive souvent chez soi. Apelle lui ayant demandé le prix des œuvres qu'il avait achevées, il répondit par je ne sais quel chiffre dérisoire. Apelle alors en offrit 50 talents et répandit le bruit qu'il les achetait pour les vendre comme siennes. Par là il fit comprendre aux Rhodiens le mérite de l'artiste et il ne leur céda les tableaux qu'après qu'ils y eurent mis un prix plus élevé.

*Qu'Apelle avait aussi travaillé à Cos, c'est ce que l'on sait par un document un peu postérieur à sa mort, le IV^e Mime d'Hérondas* [2] :

**418**. — (La scène est à Cos, au temple d'Asklepios ; Kokkalé et son amie Kynnô sont venues offrir au dieu un tableau votif représentant sans doute

---

en 64 ? J. Nicole, *Un Catalogue d'œuvres d'art*, extrait des *Mélanges Nicole*, Genève, 1906.) Dans un autre fr. de catalogue d'œuvres d'art provenant peut-être du même papyrus que M. G. Nicole a publié *Mélanges Holleaux*, 1915 (cf. *R. épigr.*, 1914), il est possible qu'on doive lire l. 12 : *Aesculapius cum Hygia et alia? filia Apellas*. Ce tableau est inconnu par ailleurs.

2. On sait qu'une heureuse découverte de Kenyon, dans des papyrus rapportés d'Égypte en 1891 au Musée Britannique, nous a rendu, plus ou moins complets, neuf des *Mimiambes* qui avaient fait la célébrité d'Hérondas. La 4^me^ de ces petites saynètes, intitulée *Les femmes au temple d'Asklépios*, apprend que Hérondas avait vécu à Cos v. 280-75, époque à laquelle doit se placer ce poème. Apelle venait sans doute de mourir, et Ptolémée II, protecteur de Cos où il était né (en 309), y embellissait le sanctuaire fameux d'Asklépios. Apelle, qui avait assez vécu à Cos pour qu'on l'en crût originaire, y était sans doute particulièrement admiré. C'est donc un document presque contemporain qu'il convient de placer avec ceux qui nous renseignent sur sa biographie. — Les allusions artistiques qu'il contient ont été l'objet de plusieurs notes : Diels, *Arch. Anz.*, 1891, p. 190 ; Murray, *Class. Rev.*, 1891, p. 399 ; Waldstein, *ibid.*, 1892, p. 135 ; Gurlitt, *Arch. ep. Mitt.*, 1892, p. 169 ; Meister, *Festschrift f. Overbeck*, 1893, p. 109 ; Herzog, *Oesterr. Jahr.* VI, p. 215 consacré à la question de l'enfant à l'oie ; Buecheler *Z. f. d. Gymn. wesen*, 1905, p. 177.

Αὐτή σου, μεῖνον· ἡ θύρη γὰρ ὤικται
κἀνεῖθ' ὁ παστός· οὐκ ὁρῇς, φίλη Κυννοῖ,
οἷ' ἔργα; καινὴν ταῦτ' ἐρεῖς Ἀθηναίην
γλύψαι τὰ καλά — χαιρέτω δὲ δέσποινα·
Τὸν παῖδα δὴ <τὸν> γυμνὸν ἢν κνίσω τοῦτον,
οὐκ ἕλκος ἕξει, Κύννα; πρὸς γὰρ οἱ κεῖνται
οἱ σάρκες οἷα θερμὰ θερμὰ πηδῶσαι
ἐν τῇ σανίσκῃ· τὠργυρεῦν δὲ πύραστρον
οὐκ ἦν ἴδη Μύελλος ἢ Παταικίσκος
ὁ Λαμπρίωνος, ἐκβαλεῦσι τὰς κούρας
δοκεύντες ὄντως ἀργυρεῦν πεποιῆσθαι.
ὁ βοῦς δὲ χὸ ἄγων αὐτὴν, ἢ θ' ὁμαρτεῦσα
χὠ γρυπὸς οὗτος κὠ ἀνάσιλλος ἄνθρωπος,
οὐχὶ ζόην βλέπουσιν ἡμέρην πάντες;
Εἰ μὴ ἐδόκουν τι μέζον ἢ γυνὴ πρήσσειν,
ἀνηλάλαξ' ἄν, μή μ' ὁ βοῦς τι πημήνῃ,
οὕτω ἐπιλοξοῖ, Κυννί, τῇ ἑτέρῃ κούρῃ.
ΚΥ. Ἀληθιναί, φίλη, γὰρ αἱ Ἐφεσίου χεῖρες
ἐς πάντ' Ἀπελλέω γράμματ', οὐδ' ἐρεῖς κεῖνος
ὤνθρωπος ἓν μὲν εἶδεν, ἓν δ' ἀπηρνήθη'.

---

1. Παστος ou παστας désigne au propre une chambre tapissée (de πάσσω, broder, tapisser) : c'est le terme que les Grecs ont appliqué aux chapelles des dieux égyptiens fermées par de riches tentures, chapelles souvent portatives, comme c'est le cas de celles que portaient les pastophores d'Isis. Écrivant sans doute pour le public d'Alexandrie, Hérondas a été naturellement amené à employer ce terme. Il se trouvait d'autant plus à sa place que la *cella* de l'Asklépieion paraît, d'après ce qui suit, avoir été ornée et comme tapissée des peintures d'Apelle. R. Meister (*op. cit.*) s'est appuyé en partie sur l'emploi du mot *pastos* pour supposer que la scène se passait dans une chapelle d'Isis attenante à l'Asklépieion : il y aurait eu trois tableaux représentant respectivement Harpocrate au disque solaire (πύραστρον !) ; le bœuf Apis entre un prêtre et une prêtresse, les dieux Horus à bec d'épervier (γρυπός) et Anubis à museau de chacal (M. lit ἀνάσιμος, au nez aplati). Cette interprétation n'a rencontré, avec raison, aucun succès.

2. S'il faut prendre γλύψαι dans son sens propre, il s'agirait d'objets ciselés ; on a pensé à l'argenterie du temple. Comme Athéna passait pour protectrice et initiatrice de tous les arts — ceux du potier et ceux de la brodeuse comme ceux du peintre et du sculpteur — l'invocation ne nous permet pas de préciser. Quoi qu'il en soit, Hérondas passe ensuite aux peintures.

3. Σανίσκη, diminutif familier de σανίς, dont le diminutif régulier est σανίδιον. Il s'agissait donc d'une peinture sur bois.

le membre malade, et un coq pour le remercier de la guérison. Elles admirent dans le *pronaos* les statues du dieu et d'Hygie, œuvre des fils de Praxitèle, celles de Batala et d'un vieillard et deux sujets de genre, une petite fille essayant d'attraper une pomme, un jeune garçon étranglant une oie. Alors Kynnô s'adresse à son amie :)

Viens, ma chère que je te montre quelque chose de beau, une œuvre comme tu n'en as encore vue de ta vie !

(Elle envoie sa servante Kudilla chercher le néocore ; ce sacristain va leur ouvrir la *cella* où se trouvent les peintures d'Apelle. Kokkalé s'écrie) :

Par ici, plutôt, vois ! La porte s'ouvre et la chapelle [1] apparaît. Ne vois-tu, ma chère Kynnô, toutes ces merveilles ! Ne dirais-tu pas que c'est une autre Athéna qui les a ciselées [2] — louée soit la déesse !

Et cet enfant nu, si je le pinçais, n'en conservera-t-il pas la marque, Kynnô ! Ses chairs ne sont-elles pas comme chaudes, toutes chaudes et palpitantes, dans le tableautin [3] !

Et ces pincettes d'argent ! Si Myellos ou Pataikiskos, le fils de Lamprion, les voyaient, les yeux ne leur en sortiraient-ils pas de la tête tant ils croiraient que c'est de l'argent véritable [4] ?

Et ce bœuf avec l'homme qui le conduit et la femme qui marche derrière et celui-là avec son nez en bec et cet autre avec ses cheveux en broussaille ? N'ont-ils pas tous l'air vivants comme le jour? N'était la réserve qui sied à une femme, je jetterais les hauts cris... pour que ce bœuf ne me fasse pas de mal. Vois cet œil, Kunnô, quel regard de travers il me lance [5] ?

*Kynnô.* — C'est qu'elles sont vivantes, ma chère, les œuvres sorties des

---

4. Pataikos était un nom devenu proverbial pour désigner les voleurs, probablement par haine des Égyptiens et des Phéniciens, les rivaux commerciaux des Grecs, adorateurs des Patèques. Peut-être faut-il comprendre : « Myellos — ou ce petit patèque (comme nous dirions : « méchant diable ») — le fils de Lamprion ». De toute façon, le sens est clair : les objets en argent paraissent si réels qu'ils donnent envie de les prendre.

5. Avec tous les commentateurs (sauf Diels, *loc. cit.* et Crusius, *Unters. z. Herondas*, 1892, p. 93 qui en font une seule peinture), on doit sans doute reconnaître dans cette description deux tableaux : le premier représenterait le même sujet que le fameux *Splanchnoptès*, sculpture de Styppax dédiée par Périclès à Athéna Hygieia : un jeune garçon se préparant à brûler les entrailles d'une victime. Le second représentait sûrement une procession de sacrifice : le bœuf conduit par un appariteur et suivi par deux autres desservants et par une femme. De la remarque sur « l'autre œil », on doit conclure (contrairement à Waldstein, *loc. cit.*) que le bœuf avait la tête de face, tournée vers le spectateur ; la remarque rappelle les épigrammes dont a été l'objet la fameuse vache de Myron. Cf. Wünsch, *Archiv. f. Rel. wiss.*, 1904, p. 113.

75 Ἀλλ' ὦ ἐπὶ νοῦν γένοιτο καὶ θεῶν ψαύειν
ἠπείγεθ'. ὃς δ' ἐκεῖνον ἢ ἔργα τὰ ἐκείνου
μὴ παμφαλήσας ἐν δίκῃς ὁρώρηκεν,
ποῦς κρέμαιτ' ἐκεῖνος ἐν γναφέως οἴκῳ.

**419**. — *PLIN.* XXXV, 84 : Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo nunquam tam occupatum diem agendi ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit. Idem perfecta opera proponebat in pergula transeuntibus atque ipse post tabulam latens vitia quae notarentur auscultabat, volgum diligentiorem iudicem quam se praeferens. 85. Feruntque reprehensum a sutore quod in crepidis una pauciores intus fecisset ansas, eodem postero die superbo emendatione pristinae admonitionis cavillante circa crus, indignatum prospexisse denuntiantem ne supra crepidam sutor iudicaret, quod et ipsum in proverbium abiit.

**420**. *PLUT. De Educat. pueror.*, 9 : Ζωγράφος, φασίν, ἄθλιος Ἀπελλῆ δείξας εἰκόνα, Ταύτην, ἔφη, νῦν γέγραφα. Ὁ δὲ, Καὶ ἢν μὴ λέγῃς, εἶπεν, οἶδα ὅτι ταχὺ γέγραπται. θαυμάζω δέ, πῶς οὐχὶ τοιαύτας πλείους γέγραφας.

---

1. Devant cette affirmation d'un contemporain écrivant à Cos même, on ne peut plus soutenir qu'Apelle était originaire de cette île, comme on l'a conclu de Pline, XXXV, 79 et d'Ovide, *Pont.*, IV, 1, 29 (**440**) ; *Ars. Am.*, III, 401 (**439**). Mais on voit que la tradition a dû se former précisément à cause de la célébrité des œuvres qu'on montrait de lui à l'*Asklépieion* ; peut-être lui avaient-elles fait décerner le droit de cité.

2. Le fait que ces verbes sont à un temps du passé indique qu'Apelle était mort, mais il devait l'être depuis peu ; la vivacité même de l'éloge ne se comprend que si sa réputation était encore disputée. Un problème complexe est posé par l'absence de toute allusion aux œuvres d'Apelle à l'Asklépieion connues par Strabon, l'Aphrodite Anadyomène (et peut-être une autre inachevée) et un portrait d'Antigonos I (**426**, **466**). Les critiques qui ont admis qu'Apelle vivait encore lors de la composition des Mimes ont supposé que ces peintures étaient postérieures ; ceux qui le font mourir avant, que ces peintures étaient déjà si anciennes et si connues que, dans une saynète d'actualité, il eût semblé suranné d'en parler. La première hypothèse est impossible ; la seconde ne me paraît vraie que pour l'*Aphrodite* qui, si Apelle l'a composée dans la force de l'âge, devait être fameuse depuis près de quarante ans et que Léonidas de Tarente célébrait en même temps (**429**) ; d'ailleurs, elle devait se trouver non dans le temple d'Asklépios, mais dans une chapelle spéciale, l'*Aphrodision* (*Ath. Mitt.*, 1891, p. 427). Pour l'*Antigonos*, composé sans doute pendant la courte période où le roi de Macédoine avait enlevé Cos aux Ptolémées, la prudence n'imposait-elle pas le silence à Hérondas ?

3. On croit qu'elles dérivent de Douris de Samos.

4. C'est le proverbe *nullus dies sine linea*. Cf. Otto, *Roem. Sprichwoerter*, p. 194.

mains du peintre d'Éphèse [1], vivantes en tous leurs traits, les œuvres d'Apelle. Ce n'était pas un de ceux dont on dira : « cet homme a vu ceci, mais à cela il n'a rien saisi » [2]. Même s'il lui venait à l'esprit de s'attaquer aux dieux, il allait de l'avant. Qui a pu le voir ou ses tableaux sans les admirer comme de juste, qu'il soit pendu par un pied dans l'atelier d'un foulon !

*Quelques anecdotes [3] nous font encore voir Apelle dans son atelier :*

**419**. — Apelle s'était fait une règle de ne jamais laisser passer une journée, quelque occupée qu'elle fût, sans s'être exercé dans son art en dessinant quelque trait : ce qui passa en proverbe [4].

Lorsqu'Apelle avait terminé un ouvrage, il l'exposait sur une loggia [5] à la vue des passants et lui-même, caché derrière le tableau, écoutait les critiques qu'on en faisait, préférant le jugement du public comme plus exact que le sien. Il fut, dit-on, repris par un cordonnier pour avoir mis une bride de moins qu'il n'en fallait à la face interne d'une crépide. Le lendemain le même cordonnier, tout fier de la correction due à sa remarque de la veille, s'en prit à une jambe. Apelle, alors, tout en colère, se montra pour s'écrier qu'*un cordonnier n'avait rien à juger au-dessus de la crépide*, mot qui, lui aussi, a passé en proverbe [6].

**420**. — Un mauvais peintre, dit-on, montrant de ses tableaux à Apelle, lui dit : « Je viens de le peindre aujourd'hui. » Lui de répondre : « Je vois bien qu'il a été peint vite, et tu n'as pas besoin de me le dire : ce qui m'étonne, c'est que tu n'en aies pas peint un plus grand nombre ».

---

5. La *pergula* est un balcon ou loggia — on dit encore *pergola* —, bien connu à Pompéi (cf. Mau, *Roem. Mitt.*, 1887, p. 214). On sait par le *Digeste* (Ulpien, IX, 3, 5, § 12) que les peintres avaient l'habitude d'y suspendre leurs tableaux, *cum pictor in pergula clipeum vel tabulam expositam habuisset*. Voir p. 40, n. 1.

6. L'anecdote a choisi à dessein un détail infime pour rendre plaisante la correction due au cordonnier : la crépide est l'épaisse semelle aux bords de laquelle était fixée une pièce de cuir qui emboîtait le talon et que des brides croisées ou lacets maintenaient sur le devant. Il est probable que, comme l'anecdote du cheval et celle du Mégabyze (**469**, **471**), elle était contée de différents artistes. Aussi Valère Maxime en fait-il mention sans donner de nom, VIII, 12 *ext.* 3 : *Mirifice et ille artifex qui, in opere suo moneri se a sutore de crepida et ansulis passus, de crure etiam disputare incipientem, supra plantam ascendere vetuit*. Sur d'autres allusions au proverbe *ne supra crepidam sutor* (« que le cordonnier ne s'occupe que de sa semelle »), voir Otto, *Sprichwoerter*, p. 97.

**421**. — *DIO CHRYS. Or.*, LXXVIII *De Invidia*, t. II, p. 421 R.; p. 213 A [2] : Φέρε πρὸς Διός, ἆρα ἀκήκοας ζωγράφου χαρίεντος ἔργον, γραφὴν τινα προθέντος εἰς τὸ φανερὸν ἵππου θαυμαστήν τε καὶ ἀκριβῶς ἔχουσαν ; φασὶ γὰρ αὐτὸν κελεῦσαι παραφυλάττειν τὸν παῖδα τοὺς ὁρῶντας, εἰ ψέγοιεν ἢ ἐπαινοῖεν, καὶ μνημονεύσαντα ἀπαγγεῖλαι πρὸς αὐτόν. Τῶν δὲ μέν τινα οἶμαι τὴν κεφαλήν, τὸν δὲ τὰ ἰσχία, τὸν δὲ περὶ τῶν σκελῶν, ὡς, εἰ τοιαῦτα ἐγεγόνει, πολὺ κάλλιον ἂν εἶχεν. Ἀκούσαντα δὲ τὸν γραφέα τοῦ παιδός, ἐργασάμενον ἄλλην γραφὴν κατὰ τὴν τῶν πολλῶν δόξαν καὶ ἐπίνοιαν, κελεῦσαι θεῖναι παρὰ τὴν προτέρον. Εἶναι οὖν πολὺ τὸ διαφέρον [1] τὴν μὲν γὰρ ἀκριβέστατα ἔχειν, τὴν δὲ αἴσχιστα καὶ γελοιότατα καὶ πᾶσι μᾶλλον ἢ ἵππῳ ἐοικέναι.

**422**. — *CLEM. ALEX. Paedag.*, II, 125, p. 246 Potter, I, p. 232, 17, Staehlin : Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος, θεασάμενός τινα τῶν μαθητῶν Ἑλένην [ὀνόματι] πολύχρυσον γράφοντα· « Ὦ μειράκιον, εἶπεν, μὴ δυνάμενος γράψαι καλήν, πλουσίαν πεποίηκας. »

**423**. — *SYNES. Epist.*, 1 : Διὰ τοῦτο Λύσιππος Ἀπελλῆν εἰς τὰς γραφὰς εἰσῆγε, καὶ Λύσιππον Ἀπελλῆς.

**424**. — *ATHEN.* XIII, p. 588 C : Ἀπελλῆς δὲ ὁ ζωγράφος ἔτι παρθένον οὖσαν τὴν Λαΐδα θεασάμενος ἀπὸ τῆς Πειρήνης ὑδροφοροῦσαν καὶ θαυμάσας τὸ κάλλος ἤγαγεν ποτε αὐτὴν εἰς φίλων συμπόσιον. Χλευασάντων δ' αὐτὸν τῶν ἑταίρων ὅτι ἀνθ' ἑταίρας παρθένον εἰς τὸ συμπόσιον ἀγάγοι· Μὴ θαυμάσητε, εἶπεν, ἐγὼ γὰρ αὐτὴν εἰς μέλλουσαν ἀπόλαυσιν μετ' οὐδ' ὅλην τριετίαν καλὴν δείξω'.

---

1. Il est vraisemblable que cette anecdote est née de la contamination de celle qui se rapporte au tableau exposé par Apelle (**419**) avec celle du cheval (**413**).

2. Cette traduction rétablit le texte tel qu'il devrait être si la négligence du copiste (à moins qu'il ne faille penser à une confusion de Synésios) ne l'avait déformé : sans doute : Ἀπελλῆν εἰς τὰς εἰκόνας εἰσῆγε, καὶ εἰς τὰς γραφὰς Λύσιππον. Il est très probable que Lysippe et Apelle se sont connus à la cour d'Alexandre ; Pline place leur *akmé* presque à la même date, celle de Lysippe à la 113e Ol., celle d'Apelle à la 112e.

3. L'historiette d'Apelle « formant » la jeune Laïs était célèbre, puisque Alciphron montre les courtisanes de Corinthe se plaignant de la concurrence désastreuse que leur faisait la jeune hétaïre qu'il avait « apprivoisée » : Λαΐς ὑπὸ Ἀπέλλου τοῦ ζωγράφου θηριοτροφηθεῖσα (*Epist. fr. V.* Didot). Elle serait surtout intéressante pour nous si elle fournissait une date pour le passage d'Apelle à Corinthe. Malheureusement, les nombreuses notices des anciens qui paraissent se rapporter à deux Laïs n'ont pas encore été débrouillées. On admet d'ordinaire qu'il s'agit ici de Laïs la Jeune, fille de Timandra, la maîtresse d'Alcibiade. Née en Sicile, elle

**421**. — Hélas ! N'as-tu jamais entendu l'histoire de ce peintre habile qui, ayant exposé un cheval, peinture admirable et d'une rare exactitude, ordonna, dit-on, à son garçon de rester auprès à observer les visiteurs et de se graver dans la mémoire pour les lui rapporter les critiques ou les éloges qu'ils formuleraient ? Or, voici les uns pour la tête, les autres pour les cuisses, d'autres encore pour les jambes, de dire que, si on les avait fait de telle ou telle façon, ce serait beaucoup mieux. Son garçon ayant rapporté cela au peintre, celui-ci exécuta un autre tableau en se conformant aux opinions et aux réflexions émises et ordonna de l'exposer à côté du premier. Il était complètement différent : autant le premier était exact, autant le second était affreux et ridicule, ressemblant à tout plutôt qu'à un cheval. — (Il est clair que celui qui a si grand besoin des louanges de la foule... devra dès lors tout faire... pour se rendre tel que le veut cette foule. Et il est clair aussi qu'il ressemblera vite, non plus à ce premier cheval, peint sans façon et avec l'art d'un seul homme, mais à cet admirable travail où s'étale tant d'art et qui ne satisfait même pas ceux qui en ont été les ouvriers, bien que tous aient contribué à son invention comme à sa réalisation [1])

**422**. — Apelle le peintre, ayant vu un de ses élèves peindre une Hélène couverte d'or, lui dit : « Jeune homme, ne sachant pas la faire belle, tu l'as faite riche. »

**423**. — (Synésios développe l'idée qu'on n'est jamais bon juge de ses propres œuvres ; il faut s'adresser à un homme compétent.) C'est pourquoi Lysippe admettait Apelle à examiner ses peintures et Apelle Lysippe à examiner ses sculptures [2].

*d'autres anecdotes nous font voir Apelle en voyage, découvrant la jeune Laïs à Corinthe.*

**424**. — Le peintre Apelle, ayant un jour vu Laïs, jeune vierge, portant de l'eau de la source Pirène, fut frappé de sa beauté et l'amena à un banquet d'amis. Et ses amis le raillant d'avoir, pour toute hétaïre, amené une petite fille : « Point de surprise, leur dit-il ; dans moins de trois ans vous la verrez, toute faite à point pour le plaisir [3]. »

---

aurait été conduite à sept ans à Corinthe ; suivant la version la plus vraisemblable, elle y aurait été amenée vers 390 par le musicien Philoxénos ; comme elle ne devait guère avoir plus de quinze ans à l'époque où se place notre anecdote, il faudrait qu'Apelle fût venu à Corinthe au plus tard en 380. Comme c'est là l'époque probable de sa naissance, on ne pourrait tirer aucun parti chronologique de l'anecdote ; pour la sauver, il faudrait rejéter les traditions sur la venue à Corinthe de Laïs auxquelles nous avons fait allusion et retenir seulement que,

**425.** — *ATHEN.* XIII, p. 590 F : Τῇ δὲ τῶν Ἐλευσινίων πανηγύρει καὶ τῇ τῶν Ποσειδωνίων ἐν ὄψει τῶν Πανελλήνων πάντων ἀποθεμένη θοίμάτιον καὶ λύσασα τὰς κόμας ἐνέβαινε Φρύνη τῇ θαλάττῃ καὶ ἀπ' αὐτῆς Ἀπελλῆς τὴν Ἀναδυομένην Ἀφροδίτην ἀπεγράψατο.

ŒUVRES

### 1. — Aphrodite Anadyomène de Cos.

**426.** — *STRABO.* XIV, 2, 19 p. 657 : Ἐν δὲ τῷ προαστείῳ τὸ Ἀσκληπιεῖόν ἐστι, σφόδρα ἔνδοξον καὶ πολλῶν ἀναθημάτων μεστόν, ἐν οἷς ἐστι καὶ ὁ Ἀπέλλου Ἀντιγονος· ἦν δὲ καὶ ἡ Ἀναδυομένη Ἀφροδίτη, ἣ νῦν ἀνάκειται τῷ θεῷ Καίσαρι ἐν Ῥώμῃ, τοῦ Σεβαστοῦ ἀναθέντος τῷ πατρὶ τὴν ἀρχηγέτιν τοῦ γένους αὐτοῦ· φασὶ δὲ τοῖς Κῴοις ἀντὶ τῆς γραφῆς ἕκατον ταλάντων ἄφεσιν γενέσθαι τοῦ προσταχθέντος φόρου.

**427.** — *PLIN.* XXXV, 91 : Venerem exeuntem e mari divos Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae Anadyomene vocatur, versibus graecis tali opere, dum laudatur, victo sed inlustrato, cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. Consenuit haec tabula carie, aliamque pro ea substituit Nero principatu suo Dorothei manu.

---

rivale de Phryné, son *floruit* doit se placer entre 360 et 340. Il est possible que toute l'anecdote provienne d'un portrait de Laïs jeune en hydrophore, qu'Apelle aurait exécuté vers 360, quand il vint travailler à Sicyone. Peut-être Alciphron l'avait-il à l'esprit lorsque, dans le passage cité, il décrit ainsi l'hétaïre : « sans voiles, elle apparaît ni trop maigre, ni trop grasse... ses cheveux, qui bouclent naturellement, sont blonds sans teinture et tombent doucement sur les épaules ; ses yeux sont ronds comme la lune avec la pupille la plus noire au milieu du crystallin le plus blanc qui se puisse voir... » On sait, par ailleurs, qu'on montrait à Cyrène un portrait de Laïs (Aelian. XII, 2 ; Clem. Alex. *Strom.*, III, p. 447 C). Cf. *Jahreshefte*, XI, p. 36.

1. Athénée ajoute que Phryné, laissant tomber ses derniers voiles pour entrer dans l'eau, aurait servi également de modèle à l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle ce serait sa maîtresse Kratiné d'après Clément d'Alexandrie et Arnobe, mais ce dernier, *Adv. gentes*, VI, 13, ajoute que Phryné passait pour le modèle *cunctarum Venerum per urbes gratias*. Il est probable que des épigrammes ont été l'origine de cette jolie légende, épigrammes justifiées par le geste bien connu de la Cnidienne qui dépose son dernier voile pour entrer au bain. L'épisode peut, d'ailleurs, être authentique puisque les initiés des Mystères devaient subir un bain rituel à Phalère le 16 boédromion ; il se placerait avant 340 : la défense par Hypéride de Phryné accusée d'impiété, avec l'épisode de son vêtement déchiré devant les juges, ne peut être postérieure à cette date. Il est certain que Praxitèle avait fait une statue de Phryné qui fut sa maîtresse ; il est possible qu'on montrât aussi d'elle un portrait attribué à Apelle, puisque la postérité vantait la fraîcheur de son teint (Galien, *Protr.*, 11).

*et voyant à Athènes Phryné se baigner sans voiles.*

**425**. — Phryné, au milieu de la fête des Eleusinies et de celle des Poseidonies, sous les yeux de tous les Grecs réunis, défit son manteau, délia sa chevelure, et entra dans les flots ; ce fut là pour Apelle le modèle de l'*Aphrodite Anadyomène* [1].

*La plus célèbre des peintures d'Apelle est l'Aphrodite Anadyomène. On prétendait que l'image de la déesse, sortant nue, de l'onde où elle était née, lui avait été inspirée par Phryné* (**425**) *ou par Pankaspé* (**410**). *On sait que la peinture fut transportée de Cos à Rome par Auguste :*

**426**. — Dans le faubourg (de Cos) se trouve l'Asklépieion, très célèbre et rempli d'innombrables offrandes, parmi lesquelles l'*Antigonos* d'Apelle. On y voyait aussi l'*Aphrodite Anadyomène* qui se trouve maintenant à Rome consacrée au divin César par Auguste qui a voulu offrir à son père la tige de sa race [2]. On dit que, en retour de la peinture, les Coens furent exemptés de 100 talents sur leurs impôts.

*qu'elle se gâta dans le transport, puis par détérioration du panneau de bois sur lequel elle était peinte et que Néron la fit enlever :*

**427**. — L'Aphrodite sortant de la mer fut consacrée par le divin Auguste dans le sanctuaire de son père César. C'est celle qu'on appelle l'*Anadyomène*, une de ces œuvres que les Grecs, par leurs vers, éclipsent en même temps qu'ils les illustrent. Quand le bas du tableau eut été gâté [3], on ne put trouver personne qui se chargeât de le réparer, si bien que ce dommage lui-même tourna à la gloire de l'artiste. Le bois du tableau a fini en vieillissant par être attaqué par la carie [4] et Néron, sous son règne, lui en substitua un autre de la main de Dorothéos.

---

2. Il s'agit du temple de César dédié par Auguste au Forum, le 18 août de l'an 29 av. Pline fait connaître deux autres peintures qui s'y trouvaient : *Augustus Castores ac Victoriam posuit, et quas dicemus sub artificum mentione, in templo Caesaris* (XXXV, 10). Dans ses *Res gestae* (IV, 24), Auguste parle des dépouilles d'Égypte dont il embellit ce temple (cf. p. 348, n. 1). C'est donc sans doute lorsqu'il revint d'Égypte, à la fin de l'an 30, qu'il rapporta le tableau d'Apelle dans le temple construit depuis l'an 33. En tout cas, il devait être exposé en l'an 19 puisque Ovide en parle dans une partie des *Amores* composée vers cette date (**438**). C'est aussi la date la plus basse pour le vers de Properce qui peut remonter à 25 av. (**437**).

3. Sans doute dans le transport à Rome.

4. *Caries*. C'est le terme technique dont Vitruve se sert pour désigner les maladies du bois. Studniczka a supposé qu'une jambe disparut ainsi et que c'est de là que serait venu à l'Aphrodite le surnom de μονόκνημος (*Vermut. z. griech. Kunstgesch.*, p. 37). Woermann, *loc. cit.*, donne son assentiment à cette hypothèse et ajoute que Néron aurait donné le tableau à un de ses amis ayant une villa à Cumes où Pétrone l'aurait vue. Mais toute cette combinaison est fondée sur la correction en *monocnemon* du *monocremon* que donne le texte de Pétrone, *Sat.* 83. Elle disparaît, avec toutes les complications qu'elle crée, si l'on adopte, comme on l'a fait ici (**27**), la correction *monochromon* (cf. A. Reinach, *Revue de Phil.*, 1914).

**428**. — *SUET. Vesp.*, 18 : Praestantis poetas nec non et artifices, Coae Veneris, item Colossi refectorem, insigni congiario magnaque mercede donavit.

**429**. — *Anthol. Gr.* I, 164, 41 (*Pal.* XVI, 182 ; *Plan.* IV, 182). Λεωνίδου Ταραντίνου :

Τὰν ἐκφυγοῦσαν ματρὸς ἐκ κόλπων ἔτι
ἀφρῷ τε μορμύρουσαν εὐλεχῆ Κύπριν
ἰδὼν Ἀπελλῆς, κάλλος ἱμερώτατον,
οὐ γραπτόν, ἀλλ' ἔμψυχον ἐξεμάξατο·
εὐ μὲν γὰρ ἄκραις χερσὶν ἐκθλίβει κόμαν,
εὐ δ' ὀμμάτων γαληνὸς ἐκλάμπει πόθος,
καὶ μαζός, ἀκμῆς ἄγγελος, κυδωνιᾷ.
Αὐτὰ δ' Ἀθάνα καὶ Διὸς συνευνέτις
φάσουσιν · Ὦ Ζεῦ, λειπόμεσθα τῇ κρίσει.

**430**. — *Anthol. Gr.* II, 15, 32 (*Pal.* XVI, 178 ; *Plan.* IV, 178). Ἀντιπάτρου Σιδωνίου :

Τὰν ἀναδυομένην ἀπὸ ματέρος ἄρτι θαλάσσας
Κύπριν Ἀπελλείου μόχθον ὅρα γραφίδος
ὡς χερὶ συμμάρψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν
ἐκθλίβει νοτερῶν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκάμων.
Αὐταὶ νῦν ἐρέουσιν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη·
Οὐκέτι σοὶ μορφᾶς εἰς ἔριν ἐρχόμεθα

**431**. — *Anthol. Gr.* II, 237 (*Pal.* XVI, 180 ; *Plan.* IV, 180). Δημοκρίτου :

Κύπρις ὅτε σταλάουσα κόμας ἁλιμυρέος ἀφροῦ
γυμνὴ πορφυρέου κύματος ἐξανέδυ,
οὕτω που κατὰ λευκὰ παρήια χερσὶν ἐλοῦσα
βόστρυχον Λιγαίην ἐξεπίεζεν ἅλα,
στέρνα μόνον φαίνουσα, τὰ καὶ θέμις · εἰ δὲ τοιήδε
κείνη, συγχείσθω θυμὸς Ἐνυαλίου.

**432**. — *Anthol. Gr.* II, 83, 16 (*Pal.* XVI, 179 ; *Plan.* IV, 179). Ἀρχίου :

Αὐτὰν ἐκ πόντοιο τιθηνητῆρος Ἀπελλῆς
τὰν Κύπριν γυμνὰν εἶδε λοχευομένην,
καὶ τοίαν ἐτύπωσε, διάβροχον ὕδατος ἀφρῷ
θλιβουσαν θαλεραῖς χερσὶν ἔτι πλόκαμον.

---

1. Leonidas de Tarente a sans doute vu l'Anadyomène quand il a rejoint Théocrite à Cos, après la mort de son protecteur Pyrrhus (272), si on l'identifie au

*Vespasien la fit restaurer.*

**428**. — Vespasien sut rétribuer de riches traitements et de grands prix les poètes éminents et même des artistes, tels le restaurateur de la Vénus de Cos et celui du Colosse (de Néron).

*Elle a été célébrée par les poètes et les prosateurs dans une série de textes que nous donnons dans l'ordre chronologique. Ces auteurs sont Léonidas de Tarente qui put la voir vers 270 :*

**429**. — La voici qui vient de sortir du sein de sa mère, toute bruissante encore d'écume, Kypris à la couche aimable, telle que la vit Apelle quand il a exprimé sa beauté merveilleuse non en peinture, mais vivante. Avec quelle grâce elle presse du bout des doigts sa chevelure, avec quelle grâce de ses yeux rayonne un désir apaisé, comme son sein, annonçant la force de la jeunesse, se gonfle en pomme savoureuse ! Athéna elle-même et l'épouse de Zeus vont s'écrier : « O Zeus, nous sommes vaincues au concours ! » [1]

*Antipatros de Sidon un siècle plus tard :*

**430**. — Celle qui vient d'émerger du sein maternel des flots, c'est Kypris, l'œuvre laborieuse du pinceau d'Apelle. Voyez comment, saisissant sa chevelure toute imprégnée d'eau, elle exprime l'écume de ses boucles humides ! D'elles-mêmes, Athéna et Héra diront maintenant : « Nous n'entrons plus en conflit avec toi pour la beauté ».

*Démokritos qui appartient sans doute à la même époque :*

**431**. — Lorsque Kypris, les cheveux dégouttant d'écume marine, émergea nue des flots de pourpre, c'est ainsi qu'elle dut prendre dans ses mains, le long de ses joues blanches, les boucles de sa chevelure et qu'elle en exprima l'onde salée de l'Égée, ne montrant que sa poitrine seule, qu'il est permis de voir. Si elle est aussi belle, pardonnons la passion violente d'Ényalios.

*Archias, le poète d'Antioche, pour qui plaida Cicéron :*

**432**. — Apelle a vu Kypris en personne sortant nue du sein nourricier de la mer, et il l'a représentée telle qu'il l'avait vue, pressant encore de ses tendres mains sa chevelure imprégnée de l'écume des flots.

---

Lykidas des *Thalysies* (cf. Ph.-E. Legrand, *Étude sur Théocrite*, p. 45). Léonidas semble s'être inspiré d'Hésiode (*Theog.*, 190) ; il a été imité par tous les auteurs dont les épigrammes seront citées. — J'ai adopté les corrections de Jacobs : ἴδ' ὡς pour εἰδώς, μορμύρουσαν pour μοιρμύρουσαν. Pour l'image que j'ai cherché à garder en traduisant κυδωνιᾷ, on connaît de nombreux exemples de cette comparaison des seins aux « pommes de Cydonie ».

**433**. — *CIC. De Divinat.*, I, 12, 23 : Aspersa temere pigmenta in tabula oris lineamenta effigere possunt. Num etiam Veneris Coae pulchritudinem effingi posse aspersione fortuita putas ?

**434**. — *CIC. Ad Attic.*, II, 21, 4 : Ut Apelles si Venerem aut si Protogenes Ialysum illum suum coeno oblitum videret, magnum credo acciperet dolorem, sic ego hunc omnibus a me pictum et politum artis coloribus, subito deformatum non sine magno dolore vidi.

**435**. — *CIC. I de Nat. Deor.*, XXVII, 75 : Dicemus igitur idem quod in Venere Coa : corpus illud non est, sed simile corporis, nec ille fusus et candore mixtus rubor sanguis est, sed quaedam sanguinis similitudo, sic in Epicureo deo non res, sed similitudines esse rerum.

**436**. — *CIC. II in Ver.* IV, LX, 135 : Quid (arbitramini merere velle), ut amittant Venerem pictam, Coos ? quid Ephesios, ut Alexandrum ?..... .....quid Athenienses ut ex marmore Iacchum aut Paralum pictum..... quid Rhodios ut Ialysum...

**437**. — *PROPERT.* III, IX b (IV, VIII 1), 11 :

In Veneris tabula summum sibi ponit Apelles.

**438**. — *OVID. Amor.*, I, XIV, 31-4 :

Formosae periere comae, quas vellet Apollo,
Quas vellet capiti Bacchus inesse suo.
Illis contulerim quas quondam nuda Dione
Pingitur humenti sustinuisse manu.

**439**. — *OVID. Ars Am.*, III, 401-2 :

Si Venerem Cous nusquam posuisset Apelles,
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.

**440**. — *OVID. Ex Ponto*, IV, 1, 29 :

Ut Venus artificis labor et gloria Coi
Aequoreo madidas quae premit imbre comas.

**441**. — *OVID. Trist.*, II, 527-8 :

Sic madidos siccat digitis Venus uda capillos,
Et modo maternis tecta videtur aquis.

---

1. Il s'agit de Pompée qui faiblit à mesure que Clodius, soutenu par César, attaque plus vivement Cicéron (au début de l'an 58). La peinture de Pompée à laquelle Cicéron fait allusion est sans doute l'éloge qu'il en fait dans le *Pro lege Manilia*. Cicéron avait-il vu lui-même l'Aphrodite ? A notre connaissance, il est allé à Rhodes, mais non à Cos. Cf. pourtant **447**.

*Cicéron :*

**433**. — Des couleurs versées au hasard sur un tableau peuvent reproduire des traits d'un visage. Mais crois-tu qu'une beauté comme celle de la Vénus de Cos puisse être reproduite en versant au hasard ?

**434**. — Pour moi, comme, si Apelle avait vu sa Vénus ou Protogène son Ialysos couverts de boue, ils en auraient conçu, je crois, une bien vive douleur, de même je n'ai pas vu sans une vive douleur défiguré soudainement celui que j'avais peint [1].

**435**. — Nous dirons donc, comme pour l'Aphrodite de Cos : ce n'est pas un corps, mais une apparence de corps ; ces tons roses nuancés de blanc ne sont pas du sang, mais des apparences de sang ; de même, les éléments de la divinité épicurienne sont, non des réalités, mais des apparences de réel.

**436**. — A quel prix pensez-vous qu'à Cos on céderait le tableau d'Aphrodite ? A quel prix, à Éphèse, l'Alexandre ? A quel prix les Athéniens cèderaient-ils l'Iacchos en marbre ou le Paralos peint [2]..... les Rhodiens l'Ialysos ?

*Properce :*

**437**. — Dans son tableau de Vénus, Apelle se place au sommet de l'art.

*Ovide :*

**438**. — Elle n'est plus, ta belle chevelure qu'Apollon, que Bacchus auraient souhaitée, pour orner leur tête, — ta chevelure comparable à celle que l'on voit dans le tableau fameux Dioné toute nue tenir de sa main, encore humide des eaux de la mer.

**439**. — Si Apelle, le peintre de Cos, n'avait nulle part représenté Vénus, elle resterait cachée, plongée au fond des mers.

**440**. — Comme Vénus, chef-d'œuvre de l'artiste et gloire de Cos [3], qui presse de ses cheveux trempés une pluie marine.

**441**. — C'est ainsi que l'on voit Vénus ruisselante séchant avec ses doigts

---

2. On sait que l'*Aphrodite* fut donnée pour cent talents. Quant à l'*Alexandre*, il avait été payé d'autant de pièces d'or qu'il fallait pour le couvrir.

3. Peut-être Ovide pense-t-il à l'Aphrodite inachevée qui paraît être restée à Cos.

**442.** — *LUCIL. JUN. Aetna*, 594-5 :

Quin etiam Graiae fixos tenuere tabellae
Signave : nunc Paphiae rorantes arte capilli.

**443.** *AUSON. Epigr.*, 106 :

Emersam pelagi nuper genitalibus undis
Cyprin Apellei cerne laboris opus,
Vt complexa manu madidos salis aequore crines
Humidulis spumas stringit utraque comis.
Iam tibi nos, Cypri, Iuno inquit et innuba Pallas,
Cedimus et formae praemia deferimus.

**444.** *Anthol. Gr.* III, 202, 32 *Pal.* XVI, 181; *Planud.* IV, 181. Ἰουλιανοῦ Αἰγυπτίου.

Ἄρτι θαλασσαίης Παφίη προὔκυψε λοχείης,
μαίαν Ἀπελλείην εὑραμένη παλάμην.
ἀλλὰ τάχος γραφιδων ἀποχάζεο, μή σε δυήνῃ
ἀφρὸς ἀποστάζων θλιβομένων πλοκάμων.
Εἰ τοίη ποτὲ Κύπρις ἐγυμνώθη διὰ μῆλον,
τὴν Τροίην ἀδίκως Παλλὰς ἐλῃίσατο.

**455.** *CHORIC. GAZ. Orat.*, Εἰς Ῥόδον Ed. Boissonade, p. 130 : Ἡ δὲ ἡ γραφὴ τὸν ἐκείνης τῆς ποιήσεως λόγον ὑποφαίνει τῇ θεᾷ· ποιεῖ γὰρ σχήματα θαλάσσης, καὶ εἴποις ἂν τῇ γραφῇ κινεῖσθαι τὰ κύματα. Ἐν μέσου δὲ ταύτης ἀνάγει τὴν Ἀφροδίτην ἀμήχανόν τε κάλλος καὶ οἷον ἔπρεπεν Ἀφροδίτῃ κεκτῆσθαι. Ἄγεται δὲ Τριτώνων ὀχήματι· ἄνθρωποι δὲ οὗτοι ἄνωθεν, λαγόνας ἰχθύων φύσιν τὸ ἐντεῦθεν κληρούμενοι. Νηρείδων τε περὶ ταύτην χορός. Τοὺς δὲ δελφῖνας ἴδοις ἂν καὶ τούτους ὑφ' ἡδονῆς νῦν μὲν δυομένους τοῖς ὕδασι, νῦν δὲ τῶν κυμάτων ἀνίσχοντας.

Τοιαῦτα μὲν τὴν Οὐρανίαν Ἀφροδίτην δημιουργοῦσιν αἱ τέχναι.

---

1. On pourrait encore voir un souvenir de l'*Anadyomène* dans ce vers des *Fastes*, IV, 141 :

*Littore siccabat rorantes nuda capillos.*

« Nue, Vénus séchait sur le rivage ses cheveux ruisselants de la rosée marine. »

Mais Ovide pensait peut-être à une Vénus debout sur la grève au sortir de la mer, qui n'est pas la Vénus d'Apelle.

L'admiration pour le chef-d'œuvre d'Apelle était descendue jusque dans les couches populaires puisqu'on lit sur un mur de Pompéi : *Siquis non vidit Venerem quam pinxit Apelles, Pupa mea aspiciat : talis et illa nitet* (E. Diehl, *Pompeianische Wandinschriften*, 1910, n. 30).

2. Ausone a probablement voulu rendre en latin l'épigramme de Léonidas. A la même époque, le sophiste Himérios s'inspire de ses trois premiers vers dans son épithalame à Sévère (*Or.* I, 20).

3. Boissonade veut que cette ἔκφρασις soit la description de la Vénus Anadyo-

sa chevelure humide, toute couverte des eaux où elle vient de naître[1].

*l'auteur de l'*Aetna :

**442**. — Bien plus, des œuvres grecques, tableaux ou statues, ont fixé notre admiration : maintenant, c'est la déesse de Paphos et sa chevelure où l'artiste a fait ruisseler l'onde amère.

*Ausone :*

**443**. — Telle qu'elle vient d'émerger des ondes natives, vois Cypris, le chef-d'œuvre d'Apelle : saisissant de ses deux mains ses cheveux trempés d'eau salée elle fait tomber l'écume de sa chevelure humide[2]. Désormais, lui disent Junon et la chaste Pallas, désormais, Cypris, nous te cédons et nous te décernons le prix de la beauté.

*enfin, au V^e s., Julien d'Égypte :*

**444**. — Elle vient de sortir du sein des flots, la déesse de Paphos, mise au jour par la main d'Apelle ; mais éloigne-toi promptement de la peinture si tu ne veux être mouillé par l'écume qui dégoutte de ses cheveux pressés. Si telle était Kypris quand elle s'est mise nue pour mériter la pomme, c'est injustement que Pallas a ravagé Troie.

*et, peut-être, Choricius de Gaza :*

**445**. — Ce que la poésie décrit, la peinture le montre. Elle rend les différents aspects de la mer, et l'on jurerait que l'écume remue sur le tableau. Du milieu de cette écume la peinture fait sortir Aphrodite, d'une indicible beauté, comme il convenait à Aphrodite. Elle s'avance sur un char conduit par des Tritons qui sont des hommes par la tête et le buste, mais dont la nature a fait des poissons par leurs flancs et le reste de leur corps. Le chœur des Néréides l'entoure. Et l'on peut voir les dauphins tantôt plonger en se jouant, tantôt émerger de l'écume : voilà comment Aphrodite Ourania est représentée par les artistes[3].

---

mène d'Apelle. Il est certain que Choricius a pensé à cette œuvre, mais non à elle seule. Rien ne permet, en effet, de croire que la déesse fut représentée dans un char conduit par des Tritons, entouré de Néréides et de dauphins. Cette image de Vénus et de son cortège paraît avoir été très en vogue à la fin de l'Empire. On la trouve ainsi longuement décrite par Claudien (*Carm.*, X, 149-72) et par Sidoine Apollinaire (*Carm.*, XI, 34-49) ; cf. Purgold, *Archaeol. Bemerk. zu Claudian und Sidonius* (1878), p. 82. Dans l'étude où il a réuni tous les textes et monuments relatifs à la naissance marine d'Aphrodite (*C.-R. de Saint-Pétersbourg*, 1870), Stéphani croit voir un souvenir de l'*Anadyomène* dans Straton, *Anth. pal.*, XII, 207 ; Artémidore, *Oneirocr.*, II, 37 (p. 142 H.) ; Apulée, *Met.*, II, 31 ; Himère, *Orat.*, I, 20 ; il a tort pour ces textes. Dans deux passages des *Epistolographi graeci* il est question de la façon dont les peintres représentent Aphrodite sortant des eaux Philastr. XXXVII, 2 : οὕτω καὶ τὴν Ἀφροδίτην γράφουσιν οἱ ζωγράφοι τὴν ἀναδυόμενον ἐκ τῆς θαλάσσης ; Aristén., I, 7 : οὕτω τῆς θαλάττης τὴν Ἀφρ. εὐπρεπῶς προϊοῦσαν γράφουσιν οἱ ζωγράφοι) ; on la représentait aussi sortant d'une conque marine ou la tenant, *concha marina pingitur portari* (Fulg. *Myth.*, II, 4 ; *Myth. Vat.*, II, 32 ; III, 11, 1).

### 2. — Aphrodite de Cos inachevée.

**446**. — *PLIN.* XXXV, 92 : Apelles inchoaverat et aliam Venerem Coi superaturus fama illam suam priorem ; invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est.

**447**. — *CIC. III de Off.*, II, 10 : ...Ut nemo pictor esset inventus, qui in Coa Venere eam partem quam Apelles inchoatam reliquisset absolveret (oris enim pulchritudo reliqui corporis imitandi spem auferebat), sic...

**448**. — *CIC. I ad Fam.*, IX, 15 : Veneris caput et summa pectoris politissima arte perfecit, reliquam partem corporis inchoatam reliquit.

### 3. — Une Charite à Smyrne.

**449**. — *PAUSAN.* IX, 35, 6 : Ὅστις δὲ ἦν ἀνθρώπων ὁ γυμνὰς πρῶτος Χάριτας ἤτοι πλάσας ἢ γραφῇ μιμησάμενος, οὐχ οἷόν τε ἐγένετο πυθέσθαι με, ἐπεὶ τά γε ἀρχαιότερα ἐχούσας ἐσθῆτα οἵ τε πλάσται καὶ κατὰ ταὐτὰ ἐποίουν οἱ ζωγράφοι· καὶ Σμυρναίοις τοῦτο μὲν ἐν τῷ ἱερῷ τῶν Νεμέσεων ὑπὲρ τῶν ἀγαλμάτων χρυσοῦ Χάριτες ἀνάκεινται, τέχνη Βουπάλου, τοῦτο δέ σφισιν ἐν τῷ Ὠιδείῳ Χάριτός ἐστιν εἰκών, Ἀπελλοῦ γραφή.

---

1. On peut donc supposer qu'Apelle mourut à Cos. Né au plus tard en 380, il a dû mourir vers 300, et son *Antigonos* ne peut avoir été peint pour Cos qu'après 306 (cf. p. 352, n. 1). Il semble résulter de ces faits qu'il passa les dernières années de sa vie à Cos ; les œuvres décrites par Hérondas seraient parmi les dernières de sa main. Six (*Arch. Jahrb.*, 1905, p. 178) et Klein (III, p. 11) sont d'avis que cette deuxième Aphrodite n'a existé que dans l'imagination de Pline ; ils rapportent les textes de Cicéron **446-7** à l'*Anadyomène* dont la partie inférieure, sortant de l'onde, aurait été — peut-être à dessein — laissée inachevée, ou n'aurait semblé inachevée que parce qu'elle avait été détériorée dans le transport : de ces deux explications de la moindre perfection du bas, Pline aurait tiré ses deux Aphrodites. — Mais alors que ses lecteurs pouvaient se procurer des histoires de l'art détaillées, aurait-il inventé l'existence d'une seconde Aphrodite ? Quant à l'appui que cette théorie prétend tirer du surnom de *monoknémos* qu'aurait porté l'Anadyomène, il disparaît avec cette hypothèse inutile (cf. p. 333, n. 4). C'est à une Aphrodite dont le bas du corps n'était pas figuré que se rapportent des allusions comme celle de l'épigramme de Démokritos (**431**), allusions qu'on retrouve dans les restes d'une épigramme hellénistique en l'honneur d'une statue (*Berliner Klassikertexte*, V, 1, p. 77) :

*Apelle avait commencé pour Cos une autre Aphrodite quand la mort interrompit son travail :*

**446**. — Apelle avait aussi commencé une autre Aphrodite de Cos qui devait l'emporter en renom sur sa première œuvre si connue ; la mort jalouse l'enleva quand il ne l'avait achevée qu'en partie [1] et l'on ne put trouver personne qui se crût capable de compléter son œuvre conformément au dessin esquissé.

**447**. — De même qu'il ne s'était pas trouvé de peintre pour achever dans l'Aphrodite de Cos la partie ébauchée par Apelle — tant la beauté du visage enlevait tout espoir d'un succès pareil pour le reste du corps ! — de même [2]...

**448**. — Apelle, ayant exécuté avec un art exquis la tête et le haut du buste de son Aphrodite, laissa inachevé le reste de son corps.

*A Smyrne on montrait de lui une* Charite :

**449**. Quel est le premier artiste, sculpteur ou peintre, qui ait représenté les Charites nues, c'est ce qu'il m'a été impossible d'apprendre. Anciennement, peintres et sculpteurs les figuraient drapées ; c'est ainsi qu'elles apparaissent à Smyrne, soit dans le temple de Némésis, où l'on voit les Charites de Boupalos, au-dessus de statues en or ; soit dans l'Odéon, où est l'image d'une des Charites peinte par Apelle [3].

---

ὅς ποτε καὶ χρυσῆν θεήσατο Κυπριν Ἀπελλῆς
γυμνὴν ἐκ μέλανος πόντου ἀνερχομένην
ἐξ οὗ πάνθ' ὅσα μοῦνος ἃ καὶ θέμις ἔγραφεν αὐτῆς

« telle qu'Apelle contempla jadis Kypris dorée, sortant nue des flots sombres, elle dont il peignit alors tout ce qu'il était permis de peindre ».

Ce dernier trait paraît indiquer que cette Aphrodite n'était représentée que jusqu'à la ceinture (c'est la thèse que Benndorf, *Ath. Mitt.*, 1876, p. 50-66, avait cherché à établir contre Stéphani et que j'ai reprise *Rev. de phil.*, 1914).

2. Ce témoignage est mis dans la bouche de P. Rutilius Rufus, auditeur de Panaetios à Rhodes, qui avait peut-être vu l'original.

3. Il est singulier qu'à une époque où l'on représentait toujours les Charites en triade, Apelle ait peint une d'elles sans ses sœurs. Peut-être s'agissait-il de Thalie, à la fois l'une des Charites et l'une des Muses. On s'expliquerait particulièrement sa présence dans un Odéon. Voir à Néanthos.

### 4. — Tyché, peut-être à Smyrne.

**450**. *LIBAN.* Ἐκφρασ. 69, κάλλους (Vol. IV, p. 1069 ed. Reiske). Σημερον εἶδον κορην ἐκ θυρίδων προκύπτουσαν· ... τίς γὰρ ἂν ἐκείνης τὸ κάλλος ἐγγράψαιτο ; τίς παραδοίη γραφῇ ; τίς διαμορφώσει τοῖς χρώμασι ; καλὸς Ἀπελλῆς, καὶ λόγος τούτου πολύς. Ἀλλὰ μέχρι ταύτης καλός, καιπως ἐπιγραφέτω τῇ Τύχῃ καὶ Χάριτας, ὅτι πρὸ ταύτης, ἠρίστευσε, καὶ τῆς ζωγραφικῆς ἐδείκνυτο ἔντεχνον κτλ.

**451**. — *STOB. Floril.*, CV, 60 : Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος ἐρωτηθεὶς διὰ τί τὴν Τύχην καθημένην ἔγραψεν. Οὐχ ἕστηκε γάρ, εἶπε.

### 5. Artémis

**452**. *PLIN.* XXXV, 96 : Peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus... Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis.

### 6. — Héraklès à Rome

**453**. — *PLIN.* XXXV, 94 : Eiusdem arbitrantur manum esse et in Dianae templo Herculem aversum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat verius pictura quam promittat.

---

1. L'association de la *Tyché* et des *Charites* permet de supposer que le premier tableau se trouvait également à Smyrne ; de plus, Smyrne devait avoir un culte très ancien de Némésis-Tyché, puisque Boupalos passait pour avoir sculpté pour cette ville la première image de Tyché, le polos sur la tête et la corne d'abondance dans la main (Paus. IV, 304). L'anecdote de Stobée doit être tirée d'un ouvrage d'époque romaine où l'on était habitué au type d'*Isis-Fortuna* debout ou même volant ; du temps d'Apelle, Eutychidès représentait assise la monumentale *Tyché* d'Antioche. Une tête de Tyché apparaît sur les monnaies de Smyrne ainsi que son temple. La Tyché avait sans doute des ailes dans le tableau de Timothée, **394-8**.

2. Les vers visés sont sans doute la fameuse comparaison entre Nausikaa dirigeant les jeux de ses compagnes et Artémis qui, à la tête de ses nymphes, se réjouit en chassant dans le Taygète ou l'Érymanthe (*Od.*, VI, 101-9 ; Virgile s'en est inspiré, *Aen.*, I, 498). Comme il s'agit dans ces vers de chasse et non de sacrifice, on a proposé de corriger *sacrificantium* en *silvis venantium*, *vagantium* ou

*et probablement une* Tyché :

**450**. — Aujourd'hui j'ai vu une jeune fille se penchant de sa fenêtre... Qui pourrait dépeindre sa beauté ? Qui saurait la rendre en dessin ? Qui lui donnerait son aspect en couleurs ? C'est un beau pinceau que celui d'Apelle et sa gloire est grande. Mais serait-il assez beau pour rendre sa beauté, quoiqu'il ait mis son nom sous une Fortune et des Charites et qu'il ait montré une telle maîtrise dans la peinture.

**451**. Le peintre Apelle, quand on lui demanda pourquoi il avait peint la Fortune assise : « Elle ne reste pas en place », répondit-il [1].

*On considérait comme la meilleure de ses œuvres mythologiques une* Artémis à la tête de ses nymphes :

**452**. — Les connaisseurs préfèrent à toutes ses autres œuvres ...une Artémis mêlée à un chœur de jeunes filles qui célèbrent un sacrifice, tableau où il paraît avoir surpassé les vers d'Homère décrivant le même sujet [2].

*On vantait encore pour l'impression de vie qu'ils donnaient son* Héraklès vu de dos :

**453**. — On considère comme étant de sa main, dans le temple de Diane, un Héraklès vu de dos ; par un prodige d'habileté, la peinture fait voir le visage plutôt qu'elle ne le laisse deviner [3].

---

*saltantium*. La solution la plus simple a été suggérée par Dilthey (*Rhein. Mus.* XXV, p. 327). Pline avait sous les yeux l'épigramme décrivant le tableau où l'on parlait des nymphes θύουσαι ; il aura pris le participe du verbe θύω, bondir, pour celui de θύω, sacrifier. La présence du terme γόρδος a dû achever de le tromper. C'est sans doute dans ce tableau d'Artémis sacrifiant que se trouvait le faon qu'Elien, à la suite du texte **95**, donne comme un des animaux les plus admirés parmi les œuvres d'art. Vainement, semble-t-il, J. Six (*Arch. Jahrb.* 1905, p. 174) voudrait transformer ce faon en biche pour en faire le prototype de la belle fresque de Pompéi où Héraklès découvre Télephos nourri par une biche (Helbig, n. 1143).

3. Pline veut sans doute dire que, même de dos, cet Héraklès est si vivant qu'on croit qu'on va voir sa figure. J. Six (*Arch. Jahrb.*, 1905, p. 167) croit le retrouver dans l'Héraklès de Helbig, n. 1146 : vu de dos il se retourne vers la droite pour parler avec Nessos, assez pour montrer son profil. Pour le nom du temple, des mss. donnent *Annae* ; il s'agirait d'*Anna Perenna* dont le temple, au 1er mille de la *Via Flaminia*, était encore, du temps d'Ovide, le théâtre d'une des fêtes les plus populaires de Rome ; mais il est plus probable qu'on avait placé le tableau d'Apelle dans le temple de la Diane grecque inauguré en 179 par M. Aemilius Lepidus au *Campus Flaminius*.

### 7. — Héros nu

454. *PLIN.* XXXV, 94 : Pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam provocavit.

### 8. — L'orage personnifié.

455. *PLIN.* XXXV, 96 : Pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura, quae Bronten, Astrapen, Ceraunobolian appellant.

### 9. — La Calomnie (voir 414).

### 10. — Alexandre tenant la foudre à Éphèse.

456. *PLIN.* XXXV, 92 : Pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem, in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. Digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse — legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus facta ; manipretium eius tabulae in nummo aureo mensura accepit, non numero.

---

1. De mauvais mss. donneraient *Hero et Leandrum* au lieu de *Heroa nudum* (Brunn, II, 206). J. Six a cherché à justifier cette lecture en alléguant (*Jahrbuch*, 1910, p. 150 ; 1911, p. 22) une scholie à Stace, *Silvae*, I, 2, 87 (Héro et Léandre) que nous reproduisons ici :

*Abydos et Sestos oppida sunt ad ostia Hellesponti : utroque litore ad stadia triginta inter se distant. A portu in portum pontis locus est paulum ab urbibus digredienti ad Seston, locus quidem Apobathra dictus, ad quem ratis juncta fuit. Theopompus ait Sestum parvam esse sed munitam. Leander vero Sestiacam amans ex Abydo noctu natabat in ulteriorem ripam proferente illa ex turri lumen ; tempestate deprehensus periit. Utrumque pinxit Apelles nobili gloria.*

Il n'est malheureusement pas certain que cette glose soit antique ; Knaack (*Philol.*, LVII, p. 338) a soutenu qu'elle était due à Domitius Calderinus, commentateur italien de Stace au xv^e s. ; Calderinus se serait fondé sur un ms. de Pline portant la lecture signalée. Pourtant, comme il est certain que c'est à une élégie hellénistique qu'Antipatros de Thessalonique (*Anth. pal.*, VII, 666 ; IX, 215 ; cf. 381), Virgile (*Georg.*, III, 258-63), Ovide (*Heroid.*, XVIII et XIX) et Stace (*Silv.*, I, 2, 87 ; *Theb.* VI, 542), enfin, au v^e s., Musée empruntèrent leurs mentions ou leurs descriptions de la romanesque légende, de même il est probable que c'est d'un tableau hellénistique que dérivent les peintures de Pompéi où l'on voit Léandre nageant vers Héro qui l'attend sur la tour de Sestos (Helbig, n. 1374-5 ; Sogliano, n. 597 ; Mau, *Röm. Mitt.*, XI, p. 17 ; cf. la mosaïque Gauckler, *Inv. mos. Afr.*, 18). Martial célèbre un *Leander marmoreus* (XIV, 181 ; cf. *Spect.*, 28) et Stace décrit une chlamyde sur laquelle est brodé ce même motif. *Theb.*, VI, 542-47 :

> ..... Phryxei natat hic contemptor ephebus
> aequoris, et picta tralucet caerulus unda :
> in latus ire manus, mutaturusque videtur
> brachia, nec siccum speres in stamine crinem
> Contra autem frustra sedet anxia turre suprema
> Sestias in speculis : moritur prope conscius ignis.

« Sur le tissu de la chlamyde donnée en prix à Admète », on voit nager le jeune homme qui méprise les fureurs de la mer de Phryxos ; son corps brille d'une couleur verdâtre à travers les flots sombres comme la poix ; on dirait qu'il ramène ses mains vers ses flancs.

*et son* Héros nu :

**454**. — Il peignait aussi un héros nu [1] et par cette peinture il a défié la nature elle-même.

*Comme tour de force son* Orage personnifié :

**455**. — Il a peint même ce qui ne peut se peindre, le tonnerre, la foudre et l'éclair, tableaux connus sous le nom de *Bronté*, *Astrapé*, *Kéraunobolia* [2].

*On connaît de lui au moins trois portraits d'Alexandre : un était resté à Éphèse ; il était célèbre par la foudre qu'il tenait :*

**456**. — Il peignit aussi, dans le temple de Diane d'Éphèse, un Alexandre le Grand tenant la foudre, pour vingt talents d'or. Les doigts y semblent être en saillie et la foudre sortir du tableau — que les lecteurs se sou-

---

qu'un mouvement alternatif va déplacer ses bras ; on ne peut croire que sur cette broderie sa chevelure ne soit pas mouillée par l'eau de mer. Vis-à-vis, c'est en vain qu'au sommet d'une tour la jeune fille de Sestos se tient anxieuse, aux aguets ; déjà va mourir la torche confidente de leurs amours. »

A *tralucet*, Lactantius Placidus observe :

« *Brille à travers*, parce que les artistes accomplis peignent les nageurs de telle sorte que leurs membres paraissent au milieu des eaux. »

Comme le même motif se voit sur les monnaies de Sestos et d'Abydos (aucun exemple certain avant l'époque impériale), on pourrait supposer qu'un tableau célèbre où ce thème était développé se trouvait dans l'une ou l'autre de ces villes. Voir la liste des monuments et monnaies dans Köppner, *Die Sage von Hero und Leander in der Litteratur und Kunst des Altertums* (Progr. du gymn. de Kometau, 1894).

2. Βροντή est le tonnerre, Ἀστραπή l'éclair, Κεραυνοβολία sans doute le vent d'orage, l'ouragan appelé *Thyella* en Arcadie où l'on vénérait ces forces personnifiées près de Trapézous, scène de la bataille des dieux contre les géants (Paus. VIII, 29, 3). Il s'agit probablement d'une peinture représentant la mort de Sémélé qui périt pour avoir voulu contempler Zeus au milieu de ses foudres. Dans la description de ce tableau que donne Philostrate, on voit personnifiées Bronté et Astrapé, *Im.*, II, 14 (Bougot en a rapproché une peinture d'authenticité douteuse, *Dict. des Ant.*, art. *Bacchus*, fig. 677) :

Βροντὴ ἐν εἴδει σκληρῷ, καὶ Ἀστραπὴ σέλας ἐκ τῶν ὀφθαλμῶν ἱεῖσα πῦρ τε ῥαγδαῖον ἐξ οὐρανοῦ τυραννικῆς οἰκίας ἐπειλημμένον λόγου τοιοῦδε, εἰ μὴ ἀγνοεῖς, ἅπτεται. Καὶ τὸ μὲν τῆς Σεμέλης εἶδος ἀμυδρὸν διαφαίνεται ἰούσης ἐς οὐρανὸν, καὶ αἱ Μοῦσαι αὐτὴν ἐκεῖ ἀσονται, ὁ δὲ Διόνυσος τῆς μὲν μητρὸς ἐκθρώσκει ῥαγείσης τὴν γαστέρα, τὸ δὲ πῦρ ἀχλυῶδες ἐργάζεται φαιδρὸς αὐτὸς οἷον ἀστήρ τις ἀπαστράπτων. Διασχοῦσα δὲ ἡ φλὸξ ἄντρον τι τῷ Διονύσῳ σκιαγραφεῖ . . ἑλικές τε ... περὶ αὐτὸ τεθήλασι καὶ κιττοῦ κορυμβοὶ καὶ ἤδη ἄμπελοι καὶ θύρσου δένδρα... Ἄκουε τοῦ Πανός, ὡς τὸν Διόνυσον ᾄδειν ἔοικεν ἐν κορυφαῖς τοῦ Κιθαιρῶνος ὑποσκιρτῶν τι εὔιον. Ὁ Κιθαιρὼν δὲ ὀλοφύρεται ἐν εἴδει ἀνθρώπου ... καὶ κιττοῦ φέρει στέφανον ἀποκλίνοντα τῆς κεφαλῆς, ... ἐλάτην τε αὐτῷ παραφυτεύει Μέγαρα καὶ πήγην ἀναφαίνει...

« La figure farouche de Brontè, celle d'Astrapé jetant des éclairs par les yeux, ce torrent de feu qui s'abat du ciel sur un palais royal, voilà qui se rapporte, si tu n'en ignores,

**457**. *PLUT. De Alexandri fortuna*, II, 2 : Ἦν δὲ καὶ Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος καὶ Λύσιππος ὁ πλάστης κατ' Ἀλέξανδρον· ὧν ὁ μὲν ἔγραφε τὸν κεραυνοφόρον οὕτως ἐναργῶς καὶ κεκραμένως, ὥστε λέγειν ὅτι δυοῖν Ἀλεξάνδροιν ὁ μὲν Φιλίππου γέγονεν ἀνίκητος, ὁδ' Ἀπελλοῦ ἀμίμητος.

**458**. — *PLUT. Alex.*, 4 : Ἀπελλῆς δὲ γράφων τὸν κεραυνοφόρον οὐκ ἐμιμήσατο τὴν χρόαν, ἀλλὰ φαιότερον καὶ πεπινωμένον ἐποίησεν· ἦν δὲ λευκὸς ὡς φασιν· ἡ δὲ λευκότης ἐπεφοίνισσεν αὐτοῦ περὶ τὸ στῆθος μάλιστα καὶ τὸ πρόσωπον.

**459**. *PLUT. De Is. et Osir.*, 24 : Εὖ δὲ καὶ Λύσιππος ὁ πλάστης Ἀπελλῆν ἐμέμψατο τὸν ζωγράφον, ὅτι τὴν Ἀλεξάνδρου γράφων εἰκόνα κεραυνοῦ ἐνεχείρισεν, αὐτὸς δὲ λόγχην, ἧς τὴν δόξαν οὐδὲ εἷς ἀφαιρήσεται χρόνος ἀληθινὴν καὶ ἰδίαν οὖσαν.

---

à la légende de Sémélé ... L'image de Sémélé se laisse voir, bien qu'effacée ; elle monte au ciel, où les Muses la célébreront par leurs chants ; Dionysos s'élance du sein déchiré de sa mère ; radieux, étincelant comme un astre, il fait paraître le feu obscur. La flamme, s'entrouvrant, forme pour lui un antre... que décorent tout autour les spirales et les grappes de lierre, des vignes aussi et des arbres qui fournissent les thyrses ... Écoute Pan ; il a l'air de chanter Dionysos sur les cimes du Cithéron, et bondit dans un délire bachique. Le Cithéron, représenté sous la forme humaine, gémit... ; il porte une couronne de lierre qui glisse de sa tête :... auprès de lui, Mégara plante un pin et fait jaillir une source.... »

On retrouve *Astrapé* personnifié dans la scène de la naissance de Dionysos sur une magnifique étoffe peinte d'Antinoé (cf. E. Guimet, *Les portraits d'Antinoé*, pl. XIII).

1. Il faut sans doute voir un souvenir de cette œuvre dans une cornaline de Saint-Pétersbourg où Alexandre tient la foudre de la main gauche (*Arch. Jahrb.*, IV, p. 69). Il n'est pas probable qu'Alexandre se soit fait représenter tenant la foudre avant d'avoir été déclaré fils de Zeus par l'oracle d'Ammon. On a aussi voulu en retrouver l'influence dans une peinture de Pompéi où d'autres ont seulement vu un Jupiter assis la foudre en main (cf. G. de Lorenzo, *Una probabile copia Pompeiana del ritratto di Alessandro di Apelle* dans le *Flegrea* du 20 mars 1900 ; voir *infra* n. 2). Il est d'ailleurs probable que des sucesseurs d'Alexandre durent aussi se faire représenter en Zeus foudroyant, à commencer par Séleukos I d'après ses monnaies et d'après le nom de *Kéraunophoroi* que portent ses prêtres à Séleucie de Piérie (*CIG*, 4458 ; *OGIS*, 245).

2. Cette citation doit dériver d'une épigramme. Peut-être Plutarque pensait-il à cette peinture quand il écrivait, dans son traité *ad principem ineruditum*, 3 : Οἷον δ' ἥλιον ἐν οὐρανῷ περικαλλὲς εἴδωλον ἑαυτοῦ καὶ σελήνην ὁ θεὸς ἐνίδρυσε, τοιοῦτον ἐν πόλεσι μίμημα καὶ φέγγος ἄρχων ὅστε θεουδὴς εὐδικίας ἀνέχῃσι (Od., XIX, 109), τουτέστι θεοῦ λόγον ἔχων ἐμφανοῦ, οὐ σκῆπτρον οὐδὲ κεραυνὸν οὐδὲ τρίαιναν, ὡς ἔνιοι πλάττουσιν, ἑαυτοὺς καὶ γράφουσι, τῷ ἀνεφικτῷ ποιοῦντες ἐπίφθονον τὸ ἀνοητον· νεμεσᾷ γὰρ ὁ θεὸς τοῖς ἀπομιμουμένοις βροντὰς καὶ κεραυνοὺς καὶ ἀκτινοβολίας... « Comme Dieu a placé dans le ciel, pour y être son image magnifique, le soleil et la lune, ainsi le reproduit et le reflète dans les villes le prince qui observe religieusement la justice », c'est-à-dire celui dont

viennent que tous ces ouvrages furent exécutés avec quatre couleurs. En paiement, il reçut des pièces d'or, non pas comptées, mais alignées sur la mesure du tableau [1].

**457**. Le peintre Apelle et le sculpteur Lysippe ont été aussi contemporains d'Alexandre ; le premier a peint *Alexandre porteur de la foudre* avec tant de vie et de perfection, que l'on a pu dire que des deux Alexandre l'un, le fils de Philippe, fut invincible, l'autre, celui d'Apelle, est inimitable [2].

**458**. — Apelle, quand il peignit Alexandre tenant en main la foudre, ne représenta pas son teint naturel : il le fit plus brun et plus sombre qu'il n'était ; car on dit qu'Alexandre avait le teint blanc, et que cette blancheur se teintait de rose surtout sur sa poitrine et sur son visage [3].

**459**. — Lysippe le statuaire reprocha à bon droit au peintre Apelle d'avoir représenté Alexandre la foudre à la main, tandis que lui-même l'avait armé d'une lance,... cette lance dont le temps ne saurait enlever la gloire qui est bien réelle et personnelle.

---

la pensée est inspirée par la raison divine, non celui qui porte le sceptre ou la foudre, ou le trident, ainsi que quelques-uns se font représenter par les peintres ou les sculpteurs, insensés qui visent plus haut qu'ils ne peuvent atteindre et excitent ainsi l'envie ; car la divinité s'irrite contre ceux qui représentent des tonnerres, des foudres, des gloires. » — Plutarque pense sans doute au Colosse de Néron transformé en Hélios en employant ce dernier mot : ἀκτινοβολίᾳ signifie proprement *émission de rayons* (cf. Bouché-Leclercq, *L'Astrologie grecque*, p. 247-51).

On a également supposé que l'Alexandre chargeant de la mosaïque de Pompéi dériverait d'une peinture d'Apelle (S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1902, p. 156 : excellente reproduction de cet Alexandre dans Ch. de Ujfalvy, *Le portrait physique d'Alexandre*, pl. XVIII). En dehors de ces tableaux d'Apelle ou d'après eux, différents portraits d'Alexandre durent être exécutés ; ainsi la reine Kandace aurait eu le portrait peint d'Alexandre, Ps. Callisth., p. 127, Didot ; il aurait été représenté dans la capitale de Porus, **52** ; il devait figurer sur les quatre grandes toiles peintes qui ornaient son char funèbre, **489**. On a donc cherché à en retrouver le souvenir dans les divers portraits d'Alexandre qui nous sont parvenus. G. de Lorenzo avait cru retrouver l'Alexandre assis avec la foudre dans un Jupiter juvénile de Pompéi (voir *supra* p. 346, n. 1), hypothèse réfutée par Th. Schreiber, *Studien über das Bildniss Al.* (1903), p. 93 et Bernoulli, *Die erhaltenen Darstellungen Al.* (1905), p. 116, 147 : tous deux le reconnaissent plutôt, avec Furtwaengler (*Ant. Gemmen*, pl. XXXII, 11), sur la gemme citée de Neisos.

3. C'est probablement pour qu'il n'eût pas l'air trop pâle, à côté de la foudre qui devait être d'un jaune vif, qu'Apelle dut foncer le teint d'Alexandre.

**11. — Alexandre à cheval à Éphèse (voir 412).**

**12. — Alexandre avec les Dioscures et Niké.**

**13. — Alexandre triomphant et la Guerre enchaînée.**

**460.** — *PLIN.* XXXV, 93 : Romae mirantur Apellis Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante. 94. Quas utrasque tabulas divos Augustus in fori sui celeberrimis partibus dicaverat simplicitate moderata, divos Claudius pluris existimavit utrisque excisa Alexandri facie divi Augusti imagines addere.

**461.** — *PLIN.* XXXV, 27 : Super omnis divos Augustus in foro suo celeberrima in parte posuit tabulas duas quae Belli faciem pictam habent et Triumphum, item Castores ac Victoriam.

**462.** — *VIRG. Aen.*, I, 293-6 :

.....Dirae ferro et compagibus artis
Claudentur Belli portae ; Furor impius intus
Saeva sedens super arma et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis fremet horridus ore cruento[2].

**463.** — *SERV. ad loc.* éd. Thilo, I, p. 109 : In foro Augusti introeuntibus ad sinistram fuit Bellum pictum et Furor sedens super arma devinctus eo habitu quo poeta dixit.

---

1. On peut admettre que les deux compositions comprenaient chacune deux parties : 1 celle qui était placée à gauche de l'entrée du Forum d'Auguste aurait montré, d'abord, Alexandre s'avançant sur son char triomphal — tel qu'il était représenté sur une des peintures qui ornaient son char funèbre **489** —; puis la Guerre (avec peut-être en face d'elle la Fureur) assise, enchaînée, sur un monceau d'armes ; 2 celle qui était placée à droite montrait sans doute d'abord la Victoire volant pour annoncer la bonne nouvelle, puis Alexandre s'avançant entre les Dioscures, tous les trois à cheval. On peut aussi imaginer la Victoire derrière Alexandre tendant une couronne sur sa tête. Ce dernier motif fut imité pour les Empereurs (cf. *Mon. d. Inst.*, III, 10). Il permettrait d'attribuer à ce tableau le portrait d'Alexandre à cheval dont on infère l'existence du texte **412**. Serait-il identique aussi au tableau des *Castores ac Victoria* qu'Auguste aurait rapporté pour orner le temple de César (cf. p. 333, n. 2)?

2. Ces vers sont prononcés par Jupiter prédisant les destinées des descendants d'Énée. Il fait allusion à la fermeture du temple de Janus, qui eut lieu lors du retour d'Auguste après la guerre d'Orient. Peut-être est-ce d'Alexandrie qu'il ramenait ces deux peintures. Comme il est difficile de concevoir pourquoi Apelle aurait figuré deux personnifications de la guerre, on doit croire que Virgile a

*Deux Alexandre d'Apelle avaient été apportés par Auguste à Rome : un* Alexandre entre les Dioscures et Niké *et un* Alexandre sur son char triomphal.

**460**. — (Parmi les ouvrages d'Apelle, on admire à Rome Castor et Pollux avec une Victoire et Alexandre le Grand ; et, en outre, une figure de la Guerre, les mains liées derrière le dos auprès d'Alexandre sur un char triomphal. Ces deux tableaux[1] avaient été consacrés par le divin Auguste aux endroits les plus fréquentés de son Forum avec simplicité et modestie. Le divin Claude crut mieux faire en faisant découper dans chaque tableau le visage d'Alexandre pour y substituer le portrait du divin Auguste.

**461**. — Le divin Auguste a fait plus que personne pour l'art : dans son Forum, à l'endroit le plus fréquenté, il a placé deux tableaux représentant, l'un la Guerre et le Triomphe, l'autre les Dioscures et la Victoire.

*Virgile paraît les avoir déjà vus :*

**462**. — On fermera ces portes de la Guerre auxquelles l'assemblage serré de leurs liens de fer donne un aspect terrible ; à l'intérieur du temple, la Fureur impie, assise sur des armes meurtrières, les mains liées derrière le dos par cent nœuds d'airain, grondera, horrible à voir, la bouche sanglante.

*à en croire Servius :*

**463**. — Dans le Forum d'Auguste, à gauche en entrant, on voyait un tableau représentant la Guerre avec la Fureur, assise sur des armes, liée de chaînes dans l'attitude indiquée par le poète.

---

remplacé délibérément la Guerre que montrait le tableau d'Apelle par le *Furor impius* qui personnifie les discordes civiles. Par inattention Servius aurait attribué à *Furor* ce qui était vrai de *Bellum*. En tout cas, il est évident que *Furor* — l'*Eris* des Grecs — n'avait rien à faire dans un *Triomphe d'Alexandre*. On doit même se demander si, comme on l'admet généralement, *Bellum* représente Arès : figurer le dieu enchaîné n'eût été ni conforme à l'esprit des Grecs, ni très flatteur envers Alexandre qui ne cessa jamais de faire la guerre. Les Romains n'auraient-ils pas pris pour *Bellum* une Niké, pour *Furor* un Perse blessé, enchaîné sur les armes de ses concitoyens, motif que les monuments triomphaux de l'Empire reprendront si souvent ? Si on ne croit pas que les vêtements flottants du Perse ont suffi à le faire prendre pour une femme, on imaginera plutôt le tableau comme une Victoire dressée au-dessus d'une personnification de la Perse, échevelée et enchaînée. Un jeune prisonnier enchaîné sur des armes au pied d'un trophée se voit dans la peinture Helbig, n. 565 ; cf. Duruy, *Hist. des Romains*, II, p. 23 et 48.

Sur les représentations des démons de la Guerre, voir Rich. Berge, *De belli daemonibus* (Diss. Leipzig, 1895) ; sur les personnifications du peuple vaincu enchaînées sur un monceau de dépouilles, mon art. *Tropaeum* du *Dict. des Ant.*

### 14-23. — Portraits de personnages célèbres.

**464** - *PLIN.* XXXV, 88 : Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut incredibile dictu Apio grammaticus scriptum reliquerit quendam ex facie hominum divinantem, quos metoposcopos vocant, ex iis dixisse aut futurae mortis annos aut praeteritae.

**465.** *PLIN.* XXXV, 93 : Pinxit et... Clitum cum equo ad bellum festinantem, galeam poscenti armigerum porrigentem... mirantur eius Habronem Sami et Menandrum regem Cariae Rhodi, item Antaeum, Alexandreae Gorgosthenem tragoedum... 96. Fecit et Neoptolemum ex equo adversus Persas, Archelaum cum uxore et filia, Antigonum thoracatum cum equo incedentem. Peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem regem sedentem in equo.

---

1. On ne se ralliera guère à l'idée d'Arvanitopoullos qui voit dans ces portraits des stèles peintes (Ἐφ. ἀρχ. 1908, p. 17, 37).

2. Apion est le grammairien d'Alexandrie qui fleurit sous Tibère, Caligula et Claude. De ses ouvrages connus on ne voit guère que son *Eloge d'Alexandre* où cette anecdote ait pu trouver place. Les diseurs de bonne aventure dits μετοποσκόποι (qui voient d'après le visage) étaient en vogue du temps de Pline (Suet. *Tit.*, 2) ; mais, à quelque moment qu'elle ait été inventée, l'anecdote, d'après le texte même, devait être placée peu après Alexandre, quand vivaient encore la plupart de ses officiers peints par Apelle.

3. Il s'agit de Clitus le noir, commandant d'un des régiments de cavalerie d'Alexandre, qui lui sauva la vie au Granique et fut tué par lui en 327. Le tableau a pu être peint à Éphèse, en souvenir du rôle de Clitus au Granique.

4. On peut penser au peintre de ce nom (voir **386**) ou au fils de l'orateur Lycurgue.

5. Il s'agit de Ménandros qui fut satrape en Lydie au moins de 327 à 321. Comme sa satrapie était voisine de la Carie et que celle-ci était célèbre par ses rois, la confusion de Pline s'explique. Il ne paraît donc pas nécessaire de distinguer ici, comme le fait Wustmann, deux portraits, celui de Ménandros et celui d'un roi de Carie qui serait Pixodaros.

6. D'autres mss. donnent *Ancaeum* au lieu de *Antaeum*. On ne connaît à l'époque d'Apelle aucun personnage de ce nom, sauf le père de Léonnatos, Antaïos de Pella (Arr. VI, 28). Mais ce peut être celui d'un magistrat rhodien puisque, sur une monnaie rhodienne du début du IIIe s., on rencontre le nom Ἀνταῖος (*Brit. Mus. Cat. Caria*, n° 229). Il est d'ailleurs possible qu'il s'agisse du géant libyen Antée que représente un des *tableaux* de Philostrate, II, 21 :

Κοινὸς [illegible] καὶ δοῦν ἀθλητὴν ὁ μὲν ξυνδεῖν τὸ οὖς, ὁ δὲ ἀπολύειν λεοντῆς τὸν ὦμον, κολοιοὶ τε περιῴδειν καὶ στῆλαι καὶ κοῖλα γράμματα — καὶ Λιβύη ταῦτα καὶ Ἀνταῖος... Θηρίῳ... [illegible] ἀποδεῖν ἴσος εἶναι τῷ μήκει καὶ τὸ εὖρος, καὶ ὁ αὐχὴν ἐπέζευκται τοῖς ὤμοις [illegible] τὸ πολὺ ἐπὶ τὸν κόρακα ἥκει. περίηκται δὲ ὁ βραχίων ὅσα καὶ ὦμος... Ἔτι καὶ μέλας Ἀνταῖος λεγομένος αὐτῷ τοῦ ἥλιου ἐς βαφήν. Ταυτὶ μὲν ἀμφοῖν τὰ ἐς τὴν πάλην. Ὁρᾷς [illegible] πλόκοις καὶ παλαιόντας, μᾶλλον δὲ πεπαλαικότας, καὶ τὸν Ἡρακλέα ἐν τῷ κρατεῖν..... [illegible] τὸν Ἀνταῖον μέσον ἄνω κενεῶνος ἐνθα αἱ πλευραί, καὶ κατὰ τοῦ μηροῦ ὀρθὸν ἀναθε-

*Pline vante la ressemblance de ses portraits de contemporains illustres*[1] :

**464**. — Il a peint des portraits si ressemblants qu'on pouvait s'y méprendre. Apion le grammairien[2] raconte à ce propos une anecdote incroyable. Un de ces hommes qui devinent la destinée d'après les traits du visage, qu'on appelle *métoposcopes*, aurait dit, d'après ces portraits, à quel âge les personnes représentées devaient mourir ou à quel âge elles étaient mortes.

*Il nous a conservé les noms de dix d'entre eux, dont quatre sont des lieutenants d'Alexandre :*

**465**. — Il a peint... un Clitus à cheval courant au combat, avec son écuyer lui présentant son casque qu'il demande[3]... On admire de lui à Samos un Habron[4], à Rhodes un Ménandros, roi de Carie[5], ainsi qu'un Antaios[6] : à Alexandrie un Gorgosthénès, l'acteur tragique... Il a peint aussi un Néoptolémos à cheval combattant contre les Perses[7], un Archélaos avec sa femme et sa fille[8], un Antigonos cuirassé, s'avançant avec son cheval. Les connaisseurs préfèrent à tous ses autres ouvrages le portrait équestre de ce même roi.

---

μενος, ἔτι καὶ τὸ γεῖρε ξυμβάλων, τὸν πῆχυν λαγαρά τε καὶ ἀσθμαινούσῃ τῇ γαστρὶ ὑποσχών ἐκθλίβει τὸ πνεῦμα καὶ ἀποσφάττει τὸν Ἀνταῖον ὀξείαις ταῖς πλευραῖς ἐπιστραφείσαις εἰς τὸ ἧπαρ. — Τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους μὴ ἀργῶς ἴδῃς, ἀλλ' ἐκεῖ ἐπ' αὐτῆς θεοὺς ὑπονοεῖ περιωπὴν ἔχειν τοῦ ἀγῶνος· καὶ γάρ τοι χρυσοῦν γέγραπται νέφος, ὑφ' ὧ οἶμαι σκηνοῦσι, καὶ ὁ Ἑρμῆς οὗτοσὶ παρὰ τὸν Ἡρακλέα ἥκει στεφανώσων αὐτόν.....

« De la poussière..., deux athlètes, dont l'un attache à son oreille une oreillère, dont l'autre dégage son épaule d'une peau de lion ; des tertres funéraires avec des stèles et des lettres gravées en creux — c'est la Libye, c'est Antée... Il ressemble à une bête sauvage ; peu s'en faut qu'il ne soit aussi large que long ; son cou est attaché à ses épaules de telle sorte que la plus grande partie de celles-ci se prolonge en lui ; ses bras ont autant de volume que ses épaules... Il est noir, le soleil lui a tenu lieu de teinture. Voilà comment les deux se présentent à la lutte. Tu les vois aussi en train de lutter ; ou, plutôt, la lutte est terminée et Héraklès est au moment de vaincre... Il a saisi Antée par le milieu du corps, au-dessus de la taille, à l'endroit des côtes, l'a enlevé tout droit sur sa cuisse, et, les mains jointes, étreignant de son bras le ventre flasque et haletant de son adversaire, il l'écrase, le suffoque, le tue en lui entrant les pointes des cestes dans le foie... Ne regarde pas négligemment la cime de cette montagne. C'est de là, crois-le, que les dieux observent le combat ; là est peint un nuage d'or, sous lequel ils doivent séjourner : et Hermès, comme tu vois, vient pour couronner Héraklès..... »

7. Il ne peut s'agir de Néoptolémos fils d'Arrhabaios, comme le veut Brunn, puisque celui-ci, traître à Alexandre, tomba au siège d'Halicarnasse en combattant avec les Perses ; il s'agit du prince épirote de ce nom qu'on trouve montant le premier à l'assaut de Gaza (Arrien, *Anab.*, II, 27, 6) et qui mourut en 321 en combattant contre Euménès en qualité de gouverneur de l'Arménie (Plutarque, *Eum.*, 4 et 7).

8. Il s'agit sans doute du stratège Archélaos fils de Théodoros, gouverneur de Suse sous Alexandre, puis, après sa mort, satrape de Mésopotamie.

**466**. — *PLIN.* XXXV, 90 : Pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbam primus excogitata ratione vitia condendi ; obliquam namque fecit, ut quod deerat corpori picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem e facie ostendit quam totam poterat ostendere.

**467**. — *QUINTIL. Inst. Or.*, II, 13, 12 : Habet in pictura speciem tota facies ; Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret.

**24. — Portrait de Pankaspé** (voir **411**).

**25. — Portrait d'Apelle par lui-même.**

**468**. — *Anthol. Gr.*, IV, 185, 315 (*Pal.* IX, 595) : Εἰς εἰκόνα Ἀπελλοῦ

Αὐτὸς ἑαυτὸν ἐν εἰκόνι γράψεν ἄριστος Ἀπελλῆς.

**26. — Procession du Mégabyze à Éphèse.**

**469**. — *PLIN.* XXXV, 93 : Pinxit et Megabyzi sacerdotis Dianae Ephesiae pompam.

**27. — Sacrifice à Cos** (voir **418**).

**28. — Des mourants.**

**470**. — *PLIN.* XXXV, 90 : Sunt inter opera eius et exspirantium imagines.

**29. — Un cheval.**

**471**. — *DIO CHRYSOST. Or.*, LXIII, 4 et 5 (p. 146 Arnim [2]) : Ἄξιον δὲ εἰπεῖν καὶ τὸ τυφλὸν ἀπὸ τῆς τύχης Ἀπελλῆ τῷ ζωγράφῳ· ὡς γὰρ λόγος, ἵππον οὐχὶ ἐξ ἐργασίας, ἀλλὰ ἐκ πολέμου ἐποίει· ὑψηλὸς ἦν τῷ αὐχένι καὶ

---

1. Antigonos est connu dans l'histoire sous le nom de *Monophthalmos* que lui valut cette difformité. Comme, depuis son débarquement à Éphèse en 322, Antigonos fut jusqu'à sa mort (301) maître de l'Ionie, il n'y a rien d'invraisemblable à ce qu'Apelle l'ait peint jusqu'à trois fois : 1) complètement armé, s'avançant, son cheval à la main ; 2) assis sur son cheval en costume royal ; 3) enfin, de profil, sans doute seul, car la question de l'œil aurait eu moins d'importance sur un grand tableau équestre. Un de ces tableaux se trouvait à l'Asklépieion de Cos (**426**). Antigonos ne semble avoir été maître de Cos qu'entre 306 et 301 ; ce serait donc le dernier des trois portraits ; mais il peut y avoir été consacré auparavant, comme ex-voto après une guérison.

2. Par sa haute situation à Éphèse comme par son riche costume, le Mégabyze devait tenter les peintres. Apelle avait été précédé par Zeuxis (**210**) et par Parrhasios (**231**). On a voulu reconnaître cette procession dans celle qu'Hérondas décrit à Cos ; mais il est évident que c'est à Éphèse que devait se trouver la pein-

*et trois du roi Antigonos I :*

**466**. — Il peignit aussi le portrait du roi Antigonos qui était borgne [1], en usant d'un moyen qu'il imagina le premier pour dissimuler cette difformité : il le fit de profil. Ainsi, ce qui manquait à la personne semblait ne manquer qu'à la peinture et il ne montra du visage que le côté qu'il pouvait montrer tout entier.

**467**. — En peinture c'est la figure entière, de face, qui fait le mieux. Toutefois, Apelle ne montra que d'un côté le portrait d'Antigonos, pour cacher la difformité causée par la perte de son œil.

*On ne connaît de lui qu'un portrait de femme, celui de* Pankaspé (**416**). *Il avait peint son propre portrait.*

**468**. — L'excellent peintre Apelle s'est peint lui-même dans ce portrait.

*On connaît de lui deux processions, celle du Mégabyze à Éphèse :*

**469**. — Il a peint aussi la procession du Mégabyze, grand prêtre de la Diane d'Éphèse [2].

*et celle qui conduit un bœuf au sacrifice à Cos* (**418**) :

*Enfin on vantait des mourants, sans doute extraits de ses grandes compositions :*

**470**. — Il y a parmi ses œuvres des figures de mourants [3].

*Un cheval de guerre écumant :*

**471**. — Un heureux succès que le peintre Apelle dut à la Fortune, mérite d'être cité. On conte qu'il peignait un cheval, non point un cheval de labour, mais un coursier de combat. L'animal, l'encolure haute, se redres-

---

ture du Mégabyze, probablement dans la *pinacothèque* signalée par Pausanias dans le sanctuaire. Peut-être doit-on placer parmi ses tableaux l'original du *Télephos* d'Herculanum (Helbig, n. 1143), dont J. Six cherche à montrer qu'il avait tous les caractères de la peinture d'Apelle (*Jahrb.*, XX, 1904).

3. Il s'agit apparemment d'un groupe célèbre dans un tableau de bataille, car il y a tout lieu de croire qu'Apelle avait dû peindre les grandes batailles d'Alexandre. Rien n'autorise à supposer, comme on l'a fait, qu'il s'agisse de peintures funéraires représentant les derniers moments des mourants ; les stèles ne représentent des mourants qu'exceptionnellement. Cf. le γραπτὸς τύπος de Mnasylla et de sa fille que décrit une épigramme funéraire de Persès (IIIe s. av., *Anth. pal.*, VII, 730 ; cf. Weisshäupl, *Die Grabgedichte der gr. Anth.*, p. 97).

ἐπανεστῶς καὶ τὰ ὦτα ὄρθιος καὶ δριμὺς τὰς ὄψεις, ὡς ἐκ πολέμου παρών. τὸν ἐκ τοῦ δρόμου θυμὸν ἐν ταῖς ὄψεσιν ἔχων, οἱ δὲ πόδες ὑπεφέροντο ἐν τῷ ἀέρι, μακρὰ ψάυοντες ἀνὰ μέρος τῆς γῆς. Καὶ ὁ ἡνίοχος ἐκράτει τοῦ χαλινοῦ, τὸ πολεμικὸν σάλευμα τοῦ ἵππου ἀπὸ φυτῆρος ἄγων. Ἅπαντα δὲ ἐγούσης τῆς εἰκόνος ἐοικότα ἔλειπεν ἀφροῦ χρῶμα, οἷον ἂν γένοιτο μιγέντος αἵματος καὶ ὑγροῦ κατὰ συνεχῆ μῖξιν, διώκοντος μὲν τοῦ ἀσθματος τὸ ὑγρὸν τῶν στωμάτων, ἀφρίζοντος δὲ τῇ κοπῇ τοῦ πνεύματος, αἷμα δὲ ἐπιρραινούσης τῷ ἀφρῷ της ἐκ τοῦ χαλινοῦ ὕδρεως· οὐ δὴ εὐπόρει γράφειν ἵππου ἀφρὸν κεκμηκότος ἐν ἀγῶνι. Ἀπορῶν δὲ ἐπὶ πλέον, τέλος ἀπαλγήσας ἐνέσεισε περὶ τοὺς χαλινοὺς τῇ γραφῇ τὴν σπογγιάν. Πολλὰ δὲ αὕτη ἔχουσα χρώματα ἐοικότα ἀφρῷ ἠμαγμένῳ ἐρήρμοσε τῇ γραφῇ τὸ χρῶμα. Ἀπελλῆς δὲ ἰδὼν ἐχαρη τῷ ἐν ἀπογνώσει <τέχνης> τύχης ἔργῳ καὶ ἐτέλεσεν οὐ διὰ τῆς τέχνης, ἀλλὰ διὰ τῆς τύχης τὴν γραφήν.

---

τέχνης> addition nécessaire, introduite par Arnim.

### 30. — Un faon (voir 452).

### 31. — Peintures à Pergame.

*un faon* (*voir* p. 343, n. 2) :

**472.** — *SOLIN*, *Mem.*, 27, 53 (p. 127, Mommsen) : Basilisci reliquias amplo sestertio Pergameni comparaverunt, ut aedem Apellis manu insignem nec araneae intexerent nec alites involarent.

### 32. — Monochromes (27).

ART ET RÉPUTATION

**473.** — *PLIN*, XXXV, 118 : Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere .. nulla in Apellis tectoriis pictura erat, nondum libebat parietes totos tinguere.

---

1. Cette anecdote de l'éponge a été attribuée à d'autres peintres, Protogène et Néalkes.

Voici la version de Valère Maxime qui ne nomme pas le peintre, VIII, 11 *ext.* 7 : « Praecipuae artis pictor equum ab exercitatione venientem modo non vivum labore industriae suae comprehenderat; cujus naribus spumas adicere cupiens tantus artifex tam parvula materia multum ac diu frustra terebatur. Indignatione deinde accensus spongeam omnibus inbutam coloribus forte iuxta se positam adprehendit et voluti corrupturus opus suum tabulae inlisit. Quam fortuna ad ipsas equi nares directam desiderium pictoris coegit explere. Itaque quod ars adumbrare non valuit casus imitatus est. » Un peintre de grand talent avait, à force d'art et de travail, représenté un cheval revenant de l'exercice, auquel il ne manquait que la vie. Mais quand il voulut peindre

sait, les oreilles droites, le regard terrible, tel qu'il revenait de la bataille; dans les yeux se reflétait l'ardeur de la course ; les pieds s'enlevaient vers les airs, ne reposant qu'à peine, par une de leurs parties, sur le sol. L'aurige le maîtrisait du frein, disciplinant avec les rênes son ardeur guerrière. L'effigie, en tout, était d'une vérité parfaite, mais la couleur de l'écume était manquée, de cette écume que produit le mélange continuel du sang et de la bave, le souffle chassant au dehors par la bouche l'humeur du corps, la respiration haletante produisant de l'écume et l'effort violent du frein, qui blesse l'animal, y mêlant des filets de sang. Apelle ne savait comment rendre cette écume d'un cheval épuisé au combat ; de plus en plus en peine, il en vint, de colère, à lancer son éponge sur le tableau à l'endroit du mors ; il se trouva que les nombreuses couleurs dont elle était imprégnée, donnant la ressemblance de l'écume sanglante, rendirent sur la peinture la couleur désirée. Apelle, à cette vue, se réjouit que l'œuvre du hasard suppléât si bien à l'impuissance de l'art, et que l'achèvement de son tableau fut dû, non à l'art, mais à la Fortune [1].

*Enfin des textes obscurs parlent de peintures d'Apelle à Pergame où il aurait décoré tout un édifice :*

**472**. — Les Pergaméniens achetèrent à grand prix les restes d'un basilisc afin d'empêcher, dans un édifice décoré de la main d'Apelle, les araignées d'y tisser leurs toiles et les oiseaux d'y venir voler [2].

*et de monochromes conservés à Naples au temps de Pétrone* (cf. p. 333, n. 4) ; *pourtant, on sait par Pline que tous les tableaux d'Apelle étaient sur bois :*

**473**. — Mais il n'y a de gloire que pour les artistes qui ont peint des tableaux... Il n'y avait aucune peinture à fresque d'Apelle ; on ne se plaisait pas encore à enduire de couleur des parois entières.

---

l'écume des naseaux, voilà ce grand artiste arrêté par ce petit détail et s'y épuisant en vain. A la fin, pris de dépit, il saisit l'éponge imbibée de toutes les couleurs, qui se trouvait à portée de sa main, et la lança contre le tableau, pour anéantir son œuvre. Le hasard dirigea l'éponge droit vers les naseaux du cheval et obtint l'effet que le peintre cherchait. Ainsi, ce que l'art avait été impuissant à produire, le hasard se chargea de le représenter. »

Dans un autre cheval, Apelle fut accusé d'avoir donné à tort des cils à la paupière inférieure (voir **138**).

2. Solin note ce fait à propos des vertus du serpent du désert libyen appelé basilisc. Il est impossible qu'Apelle ait décoré de sa main un édifice de Pergame ; mais il est très vraisemblable que les rois de Pergame aient acquis de ses œuvres pour en décorer leurs monuments. Cf. Six, *Arch. Jahrb.*, 1905, p. 175.

**474.** — *PLIN.* XXXV, 97 : Inventa eius ceteris profuere in arte ; unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui ut ad ipsum repercussu claritatis colorem alium excitaret custodiretque a pulvere et sordibus et ad manum intuenti demum adpareret, sed et cum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.

**475.** — *PLIN.* XXXV, 79 : Praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maxumi pictores essent, quorum opera cum admiraretur omnibus conlaudatis, deesse illam suam Venerem dicebat quam Graeci *charita* vocant, cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. 80. Et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur, dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam.

**476.** — *CIC. Orat.*, XXII, 73 : In omnibus rebus videndum est quatenus ; etsi enim suus cuique modus est, tamen magis offendit nimium quam parum. In quo Apelles pictores quoque eos peccare dicebat, qui non sentirent quid esset satis.

**477.** — *THEMIST. Orat.*, XXVI, 316 *c* : Καὶ τῇ γραφικῇ οὐδὲν εἰσήνεγκεν Ἀπελλῆς... :

**478.** — *PLIN.* XXXV, 79 : Picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis quae doctrinam eam continent.

---

1. La pierre speculaire est une substance minérale translucide (sorte de mica) qui se débitait en feuilles minces et dont on faisait des carreaux pour les fenêtres. Sur la nature de ce vernis voir, en dernier lieu, A. P. Laurie, *Greek and Roman methods of painting*, app. II.

2. Il est probable que ces jugements d'Apelle sur ses contemporains dérivent de ses traités sur la peinture.

*Il n'employait que quatre couleurs* (**5**), *couleurs à la cire, notamment un noir tiré de l'ivoire carbonisé* (p. 10, n. § 3) ; *il travaillait avec le pinceau* **416** *et l'éponge* (**471**) :

*Il avait inventé un vernis dont le secret se perdit avec lui :*

**474**. — Ses inventions ont profité à tous les autres artistes. Une seule n'a pu être imitée par personne. Les tableaux achevés, il y passait un enduit si léger que, tout en donnant à la peinture, par le reflet de la lumière, une coloration très claire, tout en la préservant de la poussière et de la crasse, il n'était visible que lorsque le tableau se trouvait à portée de la main. L'enduit avait encore le grand avantage qu'il empêchait l'éclat trop vif des couleurs de blesser la vue, comme si le spectateur avait regardé à travers une pierre spéculaire[1] ; de loin ce procédé donnait, sans qu'on sût comment, aux couleurs trop brillantes un ton plus foncé.

*Loin de se croire supérieur à tous les artistes, il se reconnaissait inférieur à Mélanthios pour la composition, à Asklépiodoros pour les proportions et la perspective* (**329** *et* **382**). *Il admirait surtout Protogène. On a déjà vu ce qu'on racontait de ses rapports avec cet artiste ; voici quelle était son opinion sur leurs mérites respectifs :*

**475**. — Ce qui distingue surtout son art, c'est la grâce. Il y avait de son temps de très grands peintres : il admirait leurs œuvres et les comblait d'éloges ; mais ils manquaient, disait-il, de cette beauté qui lui était propre et que les Grecs appellent χάρις. Apelle leur accordait tout le reste, mais, sur ce point, il se déclarait sans égal. Il revendiqua encore un autre mérite, un jour qu'il admirait un tableau de Protogène, d'un travail infini et d'un fini minutieux jusqu'à l'excès ; il dit que toutes les qualités de Protogène étaient égales ou même supérieures aux siennes, mais qu'il l'emportait sur un point : qu'il savait retirer sa main d'un tableau. Il voulait dire par cette mémorable leçon qu'un travail minutieux à l'excès est souvent nuisible[2].

*Cicéron vantait déjà cet aphorisme d'Apelle :*

**476**. — Dans toutes choses, il faut considérer la fin. Sans doute chacun est juge de la mesure qui convient ; cependant le *trop* est plus désagréable que le *trop peu*. C'était l'avis d'Apelle qui blâmait les peintres quand ils n'avaient pas le sentiment de la juste mesure.

*Apelle avait, d'ailleurs, publié des livres sur les principes de la peinture, notamment un dédié à son élève Perseus* (**488**), *ce qui rendit durables les progrès qu'il avait fait accomplir à cet art.*

*Thémistios demande :*

**477**. — Apelle n'apporta-t-il rien de nouveau à la peinture ?

*Pline répond :*

**478**. — A lui seul presque il a plus contribué aux progrès de la peinture que tous les autres ensemble, ayant même publié des livres qui exposent sa théorie à ce sujet.

**479**. — *QUINTIL. Inst. Or.*, XII, 10, 6 : Ingenio et gratia, quam in se ipse maxime jactat, Apelles est praestantissimus.

**480**. — *PHILODEM. Vol. Herc.*,[2] II, 190 (Usener, *Epicurea*, p. 405) : . . . καὶ χρηστότητα τὴν Φωκίωνος καὶ σοφίαν τὴν Ἐπικούρου καὶ πολιτικὴν μὲν τὴν Περικλέους, ζωγραφίαν δὲ τὴν Ἀπελλέους καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὁμοίως.

**481**. — *LUCIAN. De Saltat.*, 35 : Οὐκ ἀπήλλακται δὲ (ἡ ὄρχησις) καὶ γραφικῆς καὶ πλαστικῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐν ταύταις εὐρυθμίαν μάλιστα μιμουμένη φαίνεται, ὡς μηδὲν ἀμείνω μήτε Φειδίαν αὐτῆς μήτε Ἀπελλῆν εἶναι δοκεῖν.

**482**. — *MARC AUREL. Ep. ad Frontonen*, p. 38 (ed. Mai 1846) : Facilius quis Phidian, facilius Apellen, facilius denique ipsum Demosthenen imitatus fuerit aut ipsum Catonem, quam hoc tam effectum et elaboratum opus.

**483**. — *FRONTO. Epist. ad Caes.*, II, 3. 1, 7 (éd. Naber, p. 20) : Ut, si simiam aut volpem Apelles pinxit et bestiae [arte] pretium adderet.

**484**. — *PROPERT.* I, II, 21-2 :

Sed facies aderat, nullis obnoscia gemmis
Qualis Apelleis est color in tabulis.

**485** *a*. — *STAT. Silv.*, II, 2, 64 :

Si quid Apellei gaudent animasse colores
*b*. IV, 6, 29 : Linea quae veterem longe fateatur Apellem.
*c*. V, 1, 4-6 : . . . namque egregia pietate meretur
ut vel Apelleo vultus signato colore,
Phidiaca vel nata manu reddare dolenti.

---

1. Voir encore aux textes suivants : **87**, **160**, **179**, **240**, **298**, **299**, **300**, **301**, **341**, **344** et

2. Stace décrit la maison de Pollius Félix à Sorrente.

3. Stace vante la sûreté de connaisseur de Nonius Vindex qui possédait l'Héraklès Epitrapézios de Lysippe.

*Cependant on attribuait sa perfection à ses qualités personnelles :*

**479**. — C'est par ce génie et par cette grâce, dont il porte la source en lui-même, qu'Apelle est incomparable.

*Quand les écrivains anciens veulent parler de la peinture en sa perfection, c'est toujours le nom d'Apelle qu'ils citent (comme celui de Phidias pour la sculpture). Voici quelques exemples de cet emploi que l'on n'a pas eu ailleurs l'occasion de citer. On en trouve chez Lucien* (cf. **299**) *:*

*depuis Philodème, le disciple d'Épicure :*

**480**. — (Nous pouvons regarder comme parfaites) l'honnêteté de Phocion, la sagesse d'Épicure, l'habileté politique de Périclès, la peinture d'Apelle, et ainsi de suite.

**481**. — Il n'y a pas divorce entre la danse et la peinture ou la sculpture : bien au contraire, elle cherche aussi à réaliser l'*eurythmie* qui caractérise ces arts ; ainsi on ne doit pas juger qu'elle le cède en rien ni à un Phidias ni à un Apelle.

*chez Marc Aurèle :*

**482**. — Il serait plus facile d'imiter Phidias, d'imiter Apelle, d'imiter enfin Démosthène ou Caton eux-mêmes que ton dernier ouvrage si parfait, si achevé.

*chez son maître Fronton :*

**483**. — Par exemple, si Apelle a peint une guenon ou un renard, même à cette bête il donna du prix par son art !

*parmi les poètes latins, citons ici Properce :*

**484**. — Mais leur visage (celui des beautés célèbres de la mythologie) ne devait rien à l'éclat des pierreries ; leur teint avait la fraîcheur qu'on admire dans les portraits d'Apelle.

*Stace*[1] *:*

**485** *a*. — Dirai-je les antiques figures en cire ou en airain, ces toiles que le pinceau d'Apelle animait avec amour (et ces ouvrages qui, antérieurs au chef-d'œuvre dont Pise est dépositaire, ont reçu néanmoins un admirable poli des mains de Phidias) [2].

*b*. — La ligne qui, après des siècles, révèle encore le pinceau du vieil Apelle [3].

*c*. — Par sa piété remarquable (ton mari, ô Priscilla) mérite qu'Apelle pare ton visage de son coloris, que la main de Phidias te fasse renaître pour te rendre à celui qui te pleure [4].

---

4. Stace exprime à Abascantius ses regrets sur la mort de sa femme Priscilla, dont Abascantius cherche à immortaliser les traits sous toutes les formes.

**486**. — *SID. APOLL. Ep.*, VII, 3-1 : Hac enim fronte possemus fluminibus aquas, silvis ligna transmittere ; hac enim temeritate Apellen peniculo, caelo Fidiam, malleo Polyclitum muneraremur.

## ÉLÈVES D'APELLE : KTÉSILOCHOS, PERSEUS

**487**. — *PLIN.* XXXV, 140 : Ctesilochus Apellis discipulus petulanti pictura innotuit, Jove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter obstetricia dearum.

**488**. — *PLIN.* XXXV, 111 : Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit, hujus fuerat aetatis.

**489**. — *DIOD.* XVIII, 26-27 : . . . . . πίνακας παραλλήλους ζωοφόρους τεττάρας ἴσους τοῖς τοίχοις ἔχον. Τούτων δ᾽ ὁ μὲν πρῶτος ἦν ἔχων ἅρμα τρεῦτον, καὶ καθήμενον ἐπὶ τούτου τὸν Ἀλέξανδρον, μετὰ χεῖρας ἔχοντα σκῆπτρον διαπρεπές· περὶ δὲ τὸν βασιλέα μία μὲν ὑπῆρχε θεραπεία καθωπλισμένη Μακεδόνων, ἄλλη δὲ Περσῶν μηλοφόρων, καὶ πρὸ τούτων ὁπλοφόροι· ὁ δὲ δεύτερος εἶχε τους ἐπακολουθοῦντας τῇ θεραπείᾳ ἐλέφαντας κεκοσμημένους πολεμικῶς, ἀναβάτας ἔχοντας ἐκ μὲν τῶν ἔμπροσθεν Ἰνδούς, ἐκ δὲ τῶν ὀπισθεν Μακεδόνας, καθωπλισμένους τῇ συνήθει σκευῇ. Ὁ δὲ τρίτος ἱππεῶν ἴλας μιμουμένας τὰς ἐν ταῖς παρατάξεσι συναγωγάς· ὁ δὲ τέταρτος ναῦς κεκοσμημένας πρὸς ναυμαχίαν.

---

1. Sidoine développe le proverbe cité par Horace, *Sat.*, I, x, 34 : *In silvam non ligna feras insanius* . Rappelons encore que, dans deux passages, Martial désigne la peinture de portraits sous la périphrase « l'art d'Apelle », VII, 8 ; IX, 9 ; Stace emploie de même *Apellae cerae*, *Silv.*, I, 1, 100.

2. On a vu que Parson d'Athènes paraît avoir déjà mis en peinture des sujets dont le réalisme touchait au grotesque. De bonne heure le drame satyrique avait habitué les Grecs à tourner en ridicule les épisodes de la légende diviné ; Athèna sortant de la tête de Zeus (cf. **62**, et Paus. III, 17, 3 ; Phil. *Im.*, II, 27) et Dionysos sortant de sa cuisse sont des sujets qui prêtaient éminemment à la caricature ; les peintres de vases les ont traités dans cet esprit dès la fin du vi^e s. Un poète comique, contemporain d'Aristophane, avait écrit une pièce intitulée « Naissance de Dionysos ».

3. *Mitra* ne saurait désigner dans cette scène la ceinture ; c'est le ruban dont les femmes ornaient volontiers leurs cheveux ; chez les hommes elle n'est portée que par ceux dont on veut marquer le caractère efféminé, les barbares de l'Orient ou Dionysos, surnommé pour cela *mitréphoros* Pline a rappelé plus haut qu'une des nouveautés de Polygnote fut de peindre les femmes *mitris versicoloribus* **128** .

4. Sur les monuments figurés, c'est d'ordinaire Eileithya, déesse de l'accouchement qui tire Dionysos de la cuisse de son père, tandis que Thémis, Déméter ou Athèna l'assistent, parfois avec des bassins ou des flacons dans leurs mains auprès d'elles. Cf. l'art. *Bacchus* du *Dict. des Ant.*, p. 602.

*et Sidoine Apollinaire :*

**486**. — Nous pourrions avec pareille effronterie porter aux fleuves de l'eau, du bois aux forêts ; avec pareille effronterie, nous ferions présent à Apelle d'un pinceau, à Phidias d'un ciseau, à Polyclète d'un marteau[1].

*Il faut placer à la suite d'Apelle son frère Ktésilochos que Suidas nomme comme peintre* (**400**) *et que Pline dit élève d'Apelle et célèbre comme peintre comique :*

**487**. — (Dans la liste alphabétique des peintres de second ordre). Ktésilochos, élève d'Apelle, se fit connaître par sa peinture pleine de gaieté[2], notamment par un Zeus qui était peint donnant le jour à Dionysos, coiffé d'un ruban de femme[3] et gémissant à la façon d'une femme au milieu des déesses qui faisaient l'office d'accoucheuses[4].

*et Perseus :*

**488**. — Perseus, élève d'Apelle, à qui le maître dédia son traité sur son art, fut aussi de cette époque.

*Il faut grouper avec Apelle et ses élèves ce que nous savons des grandes compositions qui ornaient le char funèbre d'Alexandre, qui sont sans doute leur œuvre*[5] *:*

**489**. — A l'intérieur du péristyle se trouvaient (quatre panneaux parallèles, égaux (en dimensions) aux murs et chargés de personnages.

De ces panneaux, le premier montrait un char tout orné de ciselures, et, assis dessus, Alexandre portant entre les mains un sceptre magnifique : autour du roi se tenaient une escorte tout armée de Macédoniens, une autre de mélophores Perses et, en avant de ceux-ci, ses écuyers[6]. Le deuxième

---

Ce tableau formait peut-être comme une contrepartie de la *Mort de Sémélé* d'Apelle, **455**.

5. On sait que la description du char funèbre d'Alexandre par Diodore mérite toute confiance, résumant celle d'Hiéronymos de Kardia qui l'a sans doute vu. (cf. K.-F. Müller, *Das Leichenwagen Alexanders*, Leipzig, 1905). Les *pinakes* sont évidemment des tableaux, et non des bas-reliefs en bronze, comme Quatremère de Quincy l'avait cru en prenant à la lettre l'expression ἅρμα τορευτόν et en pensant à ceux qu'Apollonios de Tyane aurait vus à Taxila (**52**).

6. Puisque Alexandre n'est pas figuré debout, c'est qu'on n'avait pas voulu le montrer triomphant, mais tel qu'il était dans une marche, peut-être à cause de la présence des éléphants, dans sa marche au retour de l'Inde, qu'il aurait assimilée au retour de Dionysos. On doit s'imaginer le char suivi par les écuyers du roi portant ses armes ; puis viendraient, en deux troupes marchant de front, d'un côté les mélophores qui doivent leur nom à leurs lances dont le talon est formé par une pomme d'or (ils formaient la garde des rois de Perse et suivaient le char de Xerxès, Hérod. VII, 41 ; Athen. XII, 514 *b* ; cf. les reliefs en brique émaillée de Suse au Louvre : Perrot, V, pl. XII), de l'autre ses gardes macédoniens à pied (*pézétairoi*).

## PROTOGÈNE DE KAUNOS (*v. 330-290*)

### VIE ET ŒUVRES

**1. La Paralos et l'Hammonias. — 2. Ialysos. — 3. Satyre accoudé. — 4. Kydippé. — 5. Tlépolèmos. — 6. Philiskos. — 7. Athlète. — 8. Le roi Antigonos. — 9. La mère d'Aristote. — 10. Alexandre et Pan.**

**491.** — *PLIN.* XXXV, 101 : Simul, ut dictum est, et Protogenes floruit. Patria ei Caunus, gentis Rhodiis subiectae. Summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo minor fertilitas. Quis eum docuerit, non putant constare. Quidam et navis pinxisse usque ad quinquagesimum annum. Argumentum esse, quod cum Athenis celeberrimo loco Minervae delubri propylon pingeret, ubi fecit nobilem Paralum et Hammoniada quam quidam Nausicaan vocant, adiecerit parvolas navis longas in iis quae pictores parergia appellant, ut adpareret a quibus initiis ad arcem

---

1. Les Indiens étaient probablement assis comme cornacs sur la tête, les Macédoniens placés sur le dos dans une tour comme en portent les éléphants (cf. *Dict. des Ant.* art. *Elephas*).

2. On avait voulu sans doute représenter un exercice de rassemblement pour la charge exécuté dans une parade.

3. Pour des tableaux de navires de guerre, voir p. 364, n. 1.

4. Kaunos en Carie est aussi donnée comme patrie de Protogène par Pausanias **503** et par Plutarque (**494**) ; mais Suidas **497** et Constantin Porphyrogénète **498** indiquent Xanthos en Lycie. On ne saurait se débarrasser de ces deux témoignages en rappelant qu'ils appartiennent aux derniers siècles de Byzance, car leurs auteurs puisaient dans des dictionnaires dont les données remontent à l'époque alexandrine. On peut donc supposer que Protogène avait des attaches dans les deux villes et que, s'il était sans doute natif de Kaunos, il avait été nommé citoyen de Xanthos en récompense de ses travaux. Il est vraisemblable qu'il fut, pour la même raison, citoyen de Rhodes. C'est ce qui aura amené Pline (ou sa source) à ajouter *gentis Rhodiis subjecta* ; cette remarque était d'autant plus nécessaire que Pline a parlé plus haut de *oppidum Caunos liberum* (V, 104). Sur ce point, la source de Pline ne peut donc être Douris de Samos qui vivait à une époque où Kaunos n'appartenait pas encore à Rhodes (elle lui fut vendue tout au début du IIe s. ; l'auteur suivi par Pline doit appartenir à la période comprise entre 85 av., année où Sylla rendit à Rhodes sa *Pérée* carienne reprise sur Mithridate, et l'époque où Vespasien rattacha Rhodes à la province d'Asie (cf. Van Gelder, *Gesch. d. alt. Rhodier*, p. 176, 204). Cette source pourrait donc être ici, comme pour tant d'autres détails intéressant Rhodes que Pline rapporte, le consul Mucianus, dont le voyage sur la côte d'Asie doit se placer au temps de Néron. De fait, ni Kaunos, ni Xanthos n'appartenaient à Rhodes au

montrait les éléphants qui suivaient l'escorte, éléphants dans tout leur appareil de guerre, portant, par devant des Indiens, derrière des Macédoniens, armés les uns et les autres de leur armement national[1]. Le troisième montrait des escadrons de cavalerie qui se rassemblaient en ordre de bataille[2] ; le quatrième des navires tout préparés pour un combat naval[3].

*Dans un passage, sans doute dérivé de Douris de Samos, Pline a conservé le souvenir des dix œuvres principales de Protogène et des anecdotes qui se rattachent à trois d'entre elles :*

**491**. — Dans le même temps (qu'Apelle et qu'Aristeidès), comme on l'a dit, florissait aussi Protogène. Sa patrie était Kaunos, ville d'un peuple sujet des Rhodiens[4]. Une extrême pauvreté au début et une extrême application à son art expliquent qu'il ait été moins fécond. On ne croit pas pouvoir affirmer avec certitude qui fut son maître[5] ; quelques-uns disent qu'il peignit des vaisseaux jusqu'à 50 ans et voici la preuve qu'ils en donnent[6] : quand, à Athènes, à l'endroit le plus en vue du sanctuaire d'Athéna, il peignait aux Propylées[7], quand il y fit ce fameux tableau

---

temps de Protogène : la première ne paraît leur avoir été donnée qu'en 197, la seconde en 188 (cf. Van Gelder, *op. cit.*).

5. D'après Pline (XXXIV, 51 et 61, cf. n. **316**), Silanion et Lysippe auraient été aussi des autodidactes. On admet avec Kalkmann (*op. cit.*, p. 144) que cette opinion remonte à Douris de Samos ; mais il me paraît difficile de croire que ce contemporain de Protogène n'ait pas été fixé sur son cas. Il n'y a rien d'invraisemblable à ce qu'il se soit formé lui-même ; mais il ne peut avoir commencé à peindre des tableaux qu'à 50 ans. En effet, il devait en peindre dès 330 (cf. p. 366, n. 7) ; il n'a donc pas dû naître plus tard qu'en 370 et il était encore en pleine activité en 305 et même après 300 (cf. p. 366, n. 5). Si l'anecdote méritait crédit, on pourrait en conclure qu'il était né en 368 : on aurait décompté les 50 ans où il peignit des bateaux de 318, date où il aurait peint la Paralos (voir p. 364, n. 1).

6. Sur la décoration des proues de navires, voir p. 21, n. 3. Ce travail pouvait réclamer un artiste aussi bien qu'un artisan, dans une ville ausssi riche et aussi orgueilleuse de ses navires que l'était Rhodes. Il suffit de rappeler Puget travaillant aux bois et aux stucs des galères de Louis XIV. C. Torr (*Class. Rev.*, 1890, p. 232) a supposé que ce que Protogène avait peint jusqu'à 50 ans étaient des tableaux votifs de navires offerts par des naufragés, tableaux dont l'usage est bien connu par l'anecdote de l'athée Diagoras rapportée par Cicéron, *De Nat. Deor.*, III, 37, et par les railleries de Juvénal, XII, 25 ; XIV, 301.

7. On a vu dans l'emploi de *propylon* au lieu de *propylaeum* ou *propylaea* dans ce passage un nouvel indice qu'il dérive de Douris de Samos ; en effet, cette forme ne se retrouve chez Pline qu'à propos des Charites de Socrate (XXXVI, 22), texte dont on croit pouvoir prouver qu'il provient de Douris (Blake-Sellers, p. 1). On a aussi pensé à Héliodoros qui écrivit, sans doute sous Ptolémée Épiphane, un ouvrage sur l'Acropole (cf. Wachsmuth, *Stadt Athen*, I, p. 36).

ostentationis opera sua pervenissent. 102. Palmam habet tabularum eius
10 Ialysus, qui est Romae dicatus in templo Pacis. Cum pingeret eum, tra-
ditur madidis lupinis vixisse, quoniam simul et famem sustinerent et
sitim nec sensus nimia dulcedine obstruerent. Huic picturae quater
colorem induxit, contrahens subsidia iniuriae et vetustatis, ut decedente
superiore inferior succederet. Est in ea canis mire factus, ut quem pari-
15 ter casus pinxerit. Non judicabat se in eo exprimere spumam anhelantis,
cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfecisset.
103. Displicebat autem ars ipsa nec minui poterat, et videbatur nimia ac
longius a veritate discedere spumaque pingi, non ex ore nasci ; anxio
animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, abs-
20 terserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans ;
postremo iratus arti, quod intellegeretur, spongeam impegit inviso loco
tabulae, et illa reposuit ablatos colores, qualiter cura optaverat, fecitque
in pictura fortuna naturam. 104. Hoc exemplo eius similis et Nealcen
successus spuma equi similiter spongea inpacta secutus dum celetem
25 pingit ac poppyzonta retinentem eum. Ita Protogenes monstravit et
fortunam. Propter hunc Ialysum, ne cremaret tabulam, Demetrius rex,
cum ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit, parcentemque
picturae fugit occasio victoriae. 105. Erat tunc Protogenes in suburbano
suo hortulo, hoc est Demetrii castris, neque interpellatus proeliis inchoata
30 opera intermisit omnino nisi accitus a rege, interrogatusque qua fiducia
extra muros ageret respondit scire se cum Rhodiis illi bellum esse, non
cum artibus. Disposuit rex in tutelam eius stationes gaudens quod manus
servaret quibus pepercerat, et ne saepius avocaret, ultro ad eum venit

---

1. J'ai indiqué plus haut **121**, n. 1 que je croyais erronée l'identification de la *Nausikaa*, qui est sans doute de Polygnote, avec l'*Hammonias* ; ses partisans supposent que la *Paralos* était représentée par un homme, le héros Paralos (personnification du littoral attique), l'*Hammonias* par une femme qu'on aurait prise pour *Nausikaa* parce que, du rivage, elle regardait vers la mer où l'on voyait de petits navires (cf. C. Torr, *Class. Rev.*, 1890, p. 231). Mais ne suffit-il pas d'observer qu'Ulysse est jeté sans navire en Phéacie, qu'il en part dans un seul navire et que, si l'on avait personnifié la *Paralos* par le héros de ce nom, il aurait fallu personnifier l'*Hammonias* par Zeus Hammon? Pour n'être pas obligé de supposer les deux galères représentées par des personnifications, il suffit d'écrire dans le texte de Cicéron **436** *Paralum pictam* au lieu de *Paralum pictum*.

La présence des petits navires de guerre ne doit manifestement pas être interprétée comme le fait Pline. Ils devaient figurer au loin l'escadre athénienne accompagnant les trières sacrées ; on voit de pareils effets de perspective dans les peintures nautiques de Pompéi. Même ainsi, la source grecque de Pline pouvait traiter de πάραγγα, diminutif de πάραγγον ; cf. **501** ces bateaux qui, réduits par la perspective, parsemaient le champ du tableau. La peinture peut fournir une date pour le séjour de Protogène à Athènes. On a supposé, en effet, avec vraisemblance

de la *Paralos* et de l'*Hammonias* que d'autres appellent *Nausikaa*, il ajouta de petits bateaux longs dans les parties que les peintres appellent accessoires, afin que l'on vît de quels travaux il était parti pour arriver au faîte de la gloire [1].

Parmi ses tableaux, on donne la palme à son *Ialysos* que l'on voit à Rome, consacré dans le temple de la Paix [6]. Tant qu'il y travailla, il vécut, dit-on, de lupins trempés, apaisant sa faim et sa soif en même temps, sans alourdir ses sens par une trop bonne chère. Il peignit ce tableau à quatre couches pour mieux le protéger contre les dégradations et les injures du temps ; de sorte que, si une couche tombait, elle fut remplacée par celle de dessous. Il y a dans ce tableau un chien dont l'exécution tient du prodige : le hasard, en effet, y contribua. Protogène n'estimait pas qu'il avait su bien rendre la bave du chien haletant bien que, pour tout le reste — chose des plus rares — il se déclarât satisfait. Ce qui lui déplaisait c'était son art même et il ne parvenait pas à l'atténuer ; il lui semblait trop poussé et trop éloigné de la vérité ; c'était là de la bave peinte, non de la bave telle qu'elle sort de la gueule d'un chien. Dans son axiété et son tourment, — lui qui voulait dans sa peinture atteindre la vérité et non le vraisemblable seulement, — à plusieurs reprises, il avait effacé sa peinture et changé son pinceau, sans arriver à être content de soi. A la fin, irrité contre cet art qui se laissait trop voir, il jeta son éponge sur le morceau détesté ; elle y replaça les couleurs qu'elle avait enlevées, de telle sorte qu'elle réalisât l'effet tant cherché, et ainsi, dans cette peinture, c'est le hasard qui reproduisit la nature. A son

---

que l'une des deux trières sacrées avait échangé son nom de *Salaminia* contre celui d'*Hammonias* après la révolte de Salamine en 318 (Boeckh-Fränkel, I, p. 306) ; le choix de ce nom était, de plus, un hommage aux Macédoniens de Kassandros qui venaient de porter Démétrios de Phalère au pouvoir. On a objecté que l'*Hammonias* est mentionnée dans la *Constitution d'Athènes* (ch. 61, l. 7, ed. Sandys), qu'Aristote mourut en 322 et que le traité qui lui est attribué n'a pu être composé après 322, puisqu'on y parle des officiers athéniens envoyés à Samos alors que l'île cessa, dans l'automne de cette année, d'appartenir à Athènes. Mais la mention de l'*Hammonias* au lieu de la *Salaminia* ne peut-elle avoir été introduite par Démétrios de Phalère, sans doute éditeur du traité d'Aristote? Voir **503**, n.

2. Sur l'*Ialysos*, voir **492-9**. Il résulte de ces textes que ce chef-d'œuvre était encore à Rhodes du temps de Strabon (**500**) et déjà brûlé à l'époque de Plutarque (**494**). Il est probable qu'il faisait partie des dépouilles de la Maison dorée placées en 75 ap. au Temple de la Paix quand Vespasien la fit détruire pour élever le Colisée à sa place ; à notre connaissance, le Temple de la Paix n'a été incendié qu'en 191 ; on ne voit donc pas à quel incendie a pu faire allusion Plutarque qui vint précisément à Rome sous Vespasien ; peut-être croyait-on alors que le tableau avait disparu dans l'incendie de la *Domus transitoria* à qui succéda la *Domus aurea*. (Voir A. Reinach, *Revue de philologie*, 1914.)

hostis relictisque victoriae suae votis inter arma et murorum ictus spec-
35 tavit artificem, sequiturque tabulam illius temporis haec fama, quod eam Protogenes sub gladio pinxerit. 106. Satyrus hic est quem anapauomenon vocant, ne quid desit temporis eius securitati, tenentem tibias.

Fecit et Cydippen, Tlepolemum, Philiscum tragoediarum scriptorem meditantem et athletam et Antigonum regem, matrem Aristotelis philo-
40 sophis, qui ei suadebat ut Alexandri Magni opera pingeret propter aeternitatem rerum. Impetus animi et quaedam artis libido in haec potius eum tulere. Novissime pinxit Alexandrum ac Pana. Fecit et signa ex aere, ut diximus (**504**).

---

1. On a remarqué que cette anecdote semblait destinée à illustrer l'axiome qu'Aristote met dans la bouche d'Agathon : τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην (*Eth. Nic.*, VI, 4). L'anecdote de l'éponge et de l'écume du cheval a été rapportée, en nommant Apelle et Néalkès, par Plutarque, Apelle seul par Dion Chrysostome et Sextus Empiricus, sans nom de peintre par Valère Maxime (p. 354, n. 1).

2. Comme *Kydippé* est citée si près de Tlépolémos et d'Ialysos, il doit s'agir de la mère que la mythologie attribuait à Ialysos, non de l'amante d'Akontios dont Callimaque avait fait l'héroïne d'un chant de ses *Aitia* récemment retrouvé (cf. Kuiper, *Rev. ét. gr.*, 1912, p. 318). Quant au Tlépolémos, le héros rhodien par excellence, il se trouvait évidemment à Rhodes.

3. Philiskos de Corcyre, l'un des sept tragiques de la période hellénistique qu'on appela la « Pléiade », doit avoir vécu surtout à Alexandrie ; on sait qu'il y prit part, comme prêtre de Dionysos, à la grande *pompé* de Ptolémée Philadelphe vers 280 (Athen. V, 198 *c*). Le portrait est donc apparemment postérieur à 300 et oblige à faire vivre Protogène au moins jusqu'en 290. On a proposé de rapporter à ce portrait de Philiskos le fameux relief du Latran où l'on voit un poète dramatique assis, hésitant entre trois masques, la Muse debout devant lui ; on préfère, en général, y voir Ménandre et Glycère (Brunn-Bruckmann, pl. 626, d'où Lechat, *Rev. Et. anc.*, 1911, p. 151 ; Helbig-Reisch, n. 1183 ; Hekler, *Portraits antiques*, pl. 108 ; S. Reinach, *Rép. Reliefs*, III, p. 283).

4. Il s'agit d'Antigonos Monophthalmos, le père du Poliorcète, qu'on a vu peint par Apelle.

5. Elle s'appelait Phaistias. Aristote étant né en 384, on ne peut guère penser qu'il ait fait peindre sa mère plus tard que 330. C'est aussi avant 325, date où le meurtre de Callisthène le brouilla avec Alexandre, qu'il dut conseiller à Protogène de peindre les exploits de son royal élève.

6. Je ne crois pas qu'il faille voir ici deux tableaux : la peinture représentait

exemple Néalkès réussit, dit-on, à rendre aussi, en jetant son éponge, l'écume d'un cheval, dans le tableau où l'on voit un cheval de course et l'homme qui, avec des claquements de langue, cherche à le retenir. Ainsi Protogène a enseigné à tirer parti même du hasard [1].

Pour cet *Ialysos*, de peur de le brûler, le roi Démétrios ne mit pas le feu au seul endroit par où il pouvait prendre Rhodes ; pour épargner un tableau, il perdit l'occasion d'une victoire. Protogène habitait alors un petit jardin dans un faubourg, c'est-à-dire dans le camp de Démétrios. Il ne se laissa pas distraire par les combats et n'interrompit pas un instant ses travaux, jusqu'au jour où le roi le fit appeler. Comme celui-ci lui demandait où il prenait tant d'assurance pour rester hors des murs : « Je sais, répondit-il, que tu fais la guerre aux Rhodiens, non aux arts ». Le roi plaça des gardes pour le protéger, heureux de veiller sur la main qu'il avait épargnée et, pour ne pas le déranger trop souvent, tout ennemi qu'il était, il allait le voir de lui-même ; oubliant le souci de vaincre, au milieu du bruit des armes et des coups portés aux remparts, il regarda travailler l'artiste. Le tableau que Protogène fit alors est renommé pour avoir été peint sous le glaive : c'est le Satyre dit *anapauoménos* (au repos) ; pour marquer que rien ne manque à sa sécurité présente, il tient une double flûte.

Il fit aussi une *Kydippé*, un *Tlépolémos* [2], un *Philiskos* [3], l'auteur de tragédies méditant, un athlète, le roi Antigonos [4], la mère du philosophe Aristote [5] qui avait cherché à le persuader de peindre les exploits d'Alexandre le Grand, en considérant l'immortalité qui leur était due. Mais sa disposition d'esprit et comme un caprice d'artiste portèrent plutôt le peintre vers ces autres œuvres. Sa dernière peinture fut un *Alexandre avec Pan* [6]. Il fit aussi des statues de bronze, comme nous l'avons dit **504**.

---

probablement Alexandre sous les traits de Dionysos triomphant : Pan lui servait de porte-écuyer. Cf. Helbig, *Untersuchungen*, p. 50. Puisque ce tableau aurait été le dernier du maître, il a dû lui être commandé par un des Diadoques, peut-être par Antigonos ou par son fils. Klein (III, p. 19) perd de vue le texte même de Pline quand il suppose que la peinture aurait été faite pour Athènes en 323, année où, sur la proposition de Démade, Alexandre fut introduit, comme nouveau Dionysos, parmi les dieux de la cité.

## ANECDOTES SUR L'IALYSOS

**492.** *PLIN.* VII, 126 : Rhodum non incendit rex Demetrius expugnator cognominatus, ne tabulam Protogenis cremaret a parte ea muri locatam.

**493.** *GELL. Noct. att.*, XV, 31 : 1. Rhodum insulam celebritatis antiquissimae oppidumque in ea pulcherrimum ornatissimumque obsidebat oppugnabatque Demetrius, dux aetatis suae inclitus, cui a peritia disciplinaque faciendi obsidii machinarumque sollertia ad capienda oppida repertarum cognomentum Πολιορκητής fuit. 2. Tum ibi in obsidione illa aedes quasdam publice factas, quae extra urbis muros cum paruo praesidio erant, adgredi et uastare atque absumere igni parabat. 3. In his aedibus erat memoratissima illa imago Ialysi Protogenis manu facta, inlustris pictoris, cuius operis pulchritudinem praestantiamque ira percitus Rhodiis inuidebat. 4. Mittunt Rhodii ad Demetrium legatos cum his verbis : « Quae, malum, inquiunt, ratiost, ut tu imaginem istam velis incendio aedium facto disperdere ? Nam si nos omnes superaveris et oppidum hoc totum ceperis, imagine quoque illa integra et incolumi per victoriam potieris ; si uero nos uincere obsidendo nequiveris, petimus consideres ne turpe tibi sit, quia non potueris bello Rhodios vincere, bellum cum Protogene mortuo gessisse. » 5. Hoc ubi ex legatis audivit, oppugnatione desita et imagini et civitati pepercit.

**494.** *PLUT. Demetr.*, 22 : Ἔτυχε τοῖς Ῥοδίοις ὁ Καύνιος Πρωτογένης γράφων τὴν περὶ τὸν Ἰάλυσον διάθεσιν, καὶ τὸν πίνακα μικρὸν ἀπολείποντα τοῦ τέλους ἔχειν ἐν τινι τῶν προαστείων ἔλαβεν ὁ Δημήτριος. Πεμψάντων δὲ κήρυκα τῶν Ῥοδίων καὶ δεομένων φείσασθαι καὶ μὴ διαφθεῖραι τὸ ἔργον, ἀπεκρίνατο τὰς τοῦ πατρὸς εἰκόνας ἐμπρῆσαι μᾶλλον, ἢ τέχνης πόνον τοσοῦτον. Ἑπτὰ γὰρ ἔτεσιν συντελέσαι λέγεται τὴν γραφὴν ὁ Πρωτογένης καὶ

---

1. On sait que Rhodes a été assiégée en vain par Démétrios du printemps 305 au printemps 304. L'anecdote, sous la forme où la donne Pline, n'a rien d'invraisemblable : le caractère chevaleresque et le goût des arts montrés par Démétrios sont bien connus. On a remarqué que des anecdotes semblables ont eu cours à propos d'autres sièges célèbres : ainsi Archimède continuant à tracer des figures géométriques pendant l'assaut de Syracuse ; le Parmesan achevant un tableau de la Madone pendant le sac de Rome par le Connétable de Bourbon.

2. Cette inexactitude du rhéteur est manifestement due au désir d'embellir sa phrase ; toute l'anecdote paraît brodée sur ce que rapporte le texte suivant.

*D'autres versions de l'anecdote qui montre Démétrios, pendant le siège de Rhodes, épargnant la maison des faubourgs où Protogène achevait son* Ialysos, *nous ont été conservées par Pline :*

**492**. — Le roi Démétrios, surnommé le preneur de villes, ne mit pas le feu à Rhodes, de peur de brûler un tableau de Protogène placé du côté de la muraille qu'il attaquait [1].

*par Aulu-Gelle :*

**493**. — L'île de Rhodes, d'antique renommée, et sa belle et riche capitale, étaient assiégées par Démétrios, l'un des plus fameux capitaines de son temps, qui dut à sa science et à son habileté dans l'art des sièges, et aux ingénieuses machines qu'il inventa pour emporter les places fortes, le surnom de Poliorcète. Au cours de ce siège, il se disposait à attaquer, à saccager et à livrer aux flammes une maison construite par l'État, qui était située hors des murs et défendue par un faible détachement. Dans cet édifice se trouvait le célèbre Ialysos, œuvre originale de l'illustre peintre Protogène. Démétrios, dans sa colère, enviait aux Rhodiens la possession de ce chef-d'œuvre. Les Rhodiens lui envoient des ambassadeurs porteurs de ce message : « N'est-ce pas folie de vouloir détruire ce tableau en brûlant la maison ? Car si tu es vainqueur de tout ce peuple et t'empares de cette ville tout entière, ce tableau, demeuré intact et sans dommage, t'appartiendra avec le reste par droit de conquête. Et si tu n'arrives à avoir de nous raison, demande-toi, de grâce, s'il sera bien glorieux, faute d'avoir pu vaincre les Rhodiens à la guerre, d'avoir fait la guerre à Protogène mort [2]. » Sur ces mots des envoyés, Démétrios leva le siège, et épargna à la fois le tableau et la cité.

*par Plutarque :*

**494**. — Protogène de Kaunos se trouvait alors en train de peindre pour les Rhodiens la composition dont Ialysos est le centre [3], et le tableau presque achevé était dans un des faubourgs où il tomba entre les mains de Démétrios. Les Rhodiens envoyèrent un héraut à celui-ci pour lui demander d'épargner l'œuvre et de ne pas la détruire ; il répondit qu'il laisserait plutôt brûler les images de son père qu'un tel chef-d'œuvre. On dit, en effet, que Protogène mit sept ans à achever cette peinture, et

---

3. De cette expression on peut conclure que le tableau comportait d'autres personnages que Ialysos et son chien. Comme le chien était représenté bavant, il faut penser à une scène de chasse. Peut-être le fils de Kerkaphos et de Kydippe était-il représenté avec ses deux frères, Lindos et Kameiros.

φησιν ὁ Ἀπελλῆς οὕτως ἐκπλαγῆναι θεασάμενος τὸ ἔργον, ὥστε καὶ φωνὴν ἐπιλιπεῖν αὐτόν. Ὀψὲ δὲ εἰπεῖν μέγας ὁ πόνος καὶ θαυμαστὸν τὸ ἔργον, οὐ μὴν ἔχειν χάριτας, δι' ἃς οὐρανοῦ ψαύειν τὰ ὑπ' αὐτοῦ γραφόμενα. Ταύτην μὲν οὖν τὴν γραφὴν εἰς ταὐτὸ ταῖς ἄλλαις συνωσθεῖσαν ἐν Ῥώμῃ τὸ πῦρ ἐπενείματο.

**495.** — *PLUT. Reg. et imperat. apophth* : *Demetr.*, 1 : Ῥοδίους δὲ πολιορκῶν ὁ Δημήτριος ἔλαθεν ἔν τινι προαστείῳ πίνακα Πρωτογένους τοῦ ζωγράφου τὸν Ἰάλυσον γράφοντος. Ἐπικηρυκευσαμένων δὲ τῶν Ῥοδίων καὶ φείσασθαι τοῦ πίνακος παρακαλούντων ἔφη μᾶλλον τὰς τοῦ πατρὸς εἰκόνας ἢ τὴν γραφὴν ἐκείνην διαφθεῖραι.

**495.** — *AELIAN. Var. hist.*, XII, 41 : Πρωτογένης ὁ ζωγράφος τὸν Ἰάλυσον, φασίν, ἑπτὰ ἔτεσι διαζωγραφῶν ἐξετέλεσεν· ὃν Ἀπελλῆς ἰδὼν τὸ μὲν πρῶτον ἔστη ἄφωνος ἐκπλαγεὶς ἐπὶ τῇ παραδόξῳ θέᾳ· εἶτα ἐπιδὼν ἔφη· Καὶ ὁ πόνος μέγας καὶ ὁ τεχνίτης· ἀπολείπεταί γε μὴν τῆς χειρουργίας ἡ χάρις, ἧς ὁ ἀνὴρ εἰ τύχοι, ὁ πόνος αὐτοῦ τοῦ οὐρανοῦ ψαύσει.

**496.** — *FRONT. Epist. graecae*, 1 (edit. Naber, p. 241) : Τὸν Πρωτογένη τὸν ζωγράφον φασὶν ἕνδεκα ἔτεσιν τὸν Ἰάλυσον γράψαι, μηδὲν ἕτερον ἐν τοῖς ἑνδεκα ἔτεσιν ἢ τὸν Ἰάλυσον γράφοντα.

**497.** — *SUID.* v. Πρωτογένης ζωγράφος. Ξάνθιος ἐκ Λυκίας, ὁ κατὰ τὴν γραφικὴν διαδόχητος ἐπιστήμην, ὁ τὸ ἐν Ῥόδῳ Διονυσιον ἱστορήσας τὸ ξένον [1]. Ἰάλυσον καὶ θαυμαστὸν ἔργον, ὃ καὶ Δημήτριος ὁ Πολιορκητὴς μεγάλως ἐθαύμασεν, ὅτε τὴν Ῥόδον ἐπολιόρκησεν ὅλοις ἐν δυσὶν ἔτεσιν, χιλίας ναῦς ἐπαγόμενος καὶ στρατὸν ὁπλίτην μυριάδας ὑπὲρ τὰς ε' καὶ πεντακισχιλίους. Περὶ γραφικῆς καὶ σχημάτων βιβλία ε'.

---

Ce texte est celui des mss. tel que le donne Bekker. Il est évidemment corrompu. Bernhardy veut substituer Ἰαλυσόν à Διονύσιον : mais il me semble manifeste que le terme, inexplicable ici, qu'un copiste a tiré de Ἰαλυσόν est τὸ ξένον.

---

1. Peut-être Démétrios était-il censé penser aux statues qu'Antigonos pouvait avoir à Rhodes, voire à son portrait par Protogène. En effet, de 315 à 306, Rhodes avait été l'alliée des deux rois.

2. Il est question de dix ans dans le Περὶ ἀσκήσεως attribué à Plutarque dont une version syriaque a été publiée par Buecheler, *Rhein. Mus.*, 1872, p. 526 : Que le travail est nécessaire, nous l'apprenons du peintre Protogène qui était si soigneux dans son art qu'il prit dix ans pour terminer son célèbre tableau de Rhodes ; on sait qu'on venait même des pays étrangers pour voir son chef-d'œuvre et admirer la longueur de son travail et la patience avec laquelle il avait supporté et vaincu la pauvreté.

Apelle, quand il vit l'œuvre, fut tellemement étonné que la voix lui fit défaut. Enfin, il dit que le labeur était grand et l'ouvrage admirable, mais que la grâce lui manquait, la grâce à laquelle ses propres peintures devaient d'atteindre jusqu'au ciel. — Cette fameuse peinture, rassemblée avec les autres dans le même lieu à Rome, fut consumée par le feu.

**495**. — Pendant le siège de Rhodes, Démétrios s'empara dans un faubourg du tableau où le peintre Protogène avait représenté Ialysos. Les Rhodiens lui ayant envoyé un héraut pour le prier d'épargner le tableau, il répondit qu'il laisserait plutôt détruire les images de son père qu'une pareille peinture [1].

*Comme Plutarque, Élien rapporte ce qu'aurait dit Apelle lorsqu'il vit le* Ialysos *dans la visite qu'il fit à Rhodes, à l'atelier de Protogène, visite connue par d'autres anecdotes* (**416**) :

**495**. — Le peintre Protogène mit sept ans, dit-on, à achever son Ialysos. Apelle, en le voyant, resta d'abord muet de saisissement devant ce spectacle merveilleux ; puis, après l'avoir examiné : « Voilà un grand travail et un grand artiste, dit-il ; toutefois le charme du tableau ne répond pas au soin de l'exécution ; si cet homme parvenait à y atteindre, son œuvre toucherait au ciel. »

*Plutarque et Élien parlent de sept ans consacrés à* l'Ialysos. *Fronton de onze ans* [2] :

**496**. — Protogène le peintre passa, dit-on, onze ans à exécuter son *Ialysos* ; et, pendant ces onze années, il travailla seulement à son *Ialysos*.

**497**. — Le peintre Protogène, originaire de Xanthos en Lycie, qui s'est rendu si illustre dans l'art de la peinture en décorant le Dionysion de Rhodes [3], y fit entre autres Ialysos, œuvre admirable que Démétrios Poliorcète admira au point que l'on sait, lorsqu'il assiégea Rhodes pendant deux ans avec une flotte de mille navires et une armée de plus de 55.000 hommes. Il écrivit aussi deux livres sur la peinture et le dessin.

---

3. Ce *Dionysion* paraît avoir été un grand temple entouré de colonnades qui se trouvait sur le port même. Aussitôt débarqué à Rhodes, Lucien s'y rend (*Am.*, 8) et les peintures qu'il nous y indique appartiennent au cycle mythologique de Rhodes. Aussi y a-t-il tout lieu de croire que c'est à ce temple qu'étaient destinés, outre l'*Ialysos*, la *Kydippé* et le *Tlépolémos* de Protogène ; de même son *Satyre*, puisque Strabon (**500**) paraît l'associer avec l'*Ialysos*. On a déjà vu qu'il abritait des groupes de héros dus à Parrhasios (**263**, **267**). Comme on sait par ailleurs qu'il recevait les trépieds et autres ex-voto des vainqueurs aux *Dionysia* (Ael. Arist. XLIV, p. 841 Dind. ; Plin. XXXIII, 155), on peut supposer que le portrait du dramaturge Philiskos y a été exposé à ce titre.

**498.** *CONSTANTIN. PORPHYR. De them.* I, 14, p. 37, l. 4 (ed. Bonn) : ... εὑρήσεις... εἶτα Ξάνθον, τὴν Πρωτογένους ἐκείνου τοῦ ζωγράφου πατρίδα, ὃς τὸ Διονύσιον τὸ ἐν Ῥόδῳ τοῖς ζωγραφικοῖς κατελάμπρυνε πίναξιν.

**499.** — *CIC. Orat.*, II, 5 : Nec solum ab optimis studiis excellentes viri deterriti non sunt, sed ne opifices quidem se artibus suis removerunt, qui aut Ialysi quem Rhodi vidimus non potuerunt aut Coae Veneris pulchritudinem imitari. Nec simulacra Jovis Olympii aut Doryphori statua deterriti reliqui minus experti sunt quid efficere aut quo progredi possent; quorum tanta multitudo fuit, tanta in suo cujusque genere laus ut, cum summa miraremur, inferiora tamen probaremus.

## Le Satyre au repos et la perdrix.

**500.** *STRABO*, XIV, 2, 5 p. 652 : Ἡ δὲ τῶν Ῥοδίων πόλις... πολλοῖς ἀναθήμασιν ἐκοσμήθη, ἃ κεῖται τὰ μὲν πλεῖστα ἐν τῷ Διονυσίῳ καὶ τῷ γυμνασίῳ, ἄλλα δ' ἐν ἄλλοις τόποις· ἄριστα δὲ ὁ τοῦ Ἡλίου κολοσσός... καὶ οἱ τοῦ Πρωτογένους γραφαί, ὅ τε Ἰάλυσος καὶ ὁ Σάτυρος παρεστὼς στύλῳ, ἐπὶ δὲ τῷ στύλῳ πέρδιξ ἐφειστήκει, πρὸς ὃν οὕτως ἐκεχήνεσαν ὡς ἔοικεν οἱ ἀνθρωποι νεωστὶ ἀνακειμένου τοῦ πίνακος, ὥστ' ἐκεῖνον ἐθαύμαζον, ὁ δὲ Σάτυρος παρεωράτο καίτοι σφόδρα κατωρθωμένος· ἐξέπληττον δ' ἔτι μᾶλλον οἱ περδικοτροφοι κομίζοντες τοὺς τιθασοὺς καὶ τιθέντες καταντικρύ· ἐρθέγγοντο γὰρ πρὸς τὴν γραφὴν οἱ πέρδικες καὶ ὠχλαγώγουν. Ὁρῶν δὲ ὁ Πρωτογένης τὸ ἔργον πάρεργον γεγονὸς ἐδεήθη τῶν τοῦ τεμένους προεστώτων ἐπιτρέψαι παρελθόντα ἐξαλεῖψαι τὸν ὄρνιν, καὶ ἐποίησε.

**501.** *EUSTATH. ad Dion. Perieg.*, v. 504 même texte dans le *Violarium* de la Ps.-Eudocia, éd. Flach, p. 728 : Εἰ δὲ χρὴ τὴν νῆσον ταύτην οὐ μόνον τῷ μεγίστῳ κολοσσῷ σεμνῦναι, ἀλλὰ καὶ σμικροτάτῳ τινὶ ἐπᾶραι ἀναθήματι. Ἔκει γὰρ καὶ ὁ καλὸς πέρδιξ ἦν, τὸ τοῦ Πρωτογένους ὑμνούμενον παρεργον.

---

1. C'est en 76 av. que Cicéron vint à Rhodes.

2. Toute l'anecdote a sans doute été inventée par les *ciceroni* pour expliquer qu'on distinguait au haut de la colonne à laquelle s'appuyait le Satyre les traces d'une perdrix que Protogène avait cru devoir effacer. On a voulu rattacher à la peinture de Protogène, comme au Satyre *periboëtos* de Praxitèle, les innom-

*Ce temple contenait aussi d'autres œuvres de Protogène, à en croire pareillement Constantin Porphyrogénète :*

**498**. — Vous trouverez ensuite Xanthos, patrie de l'illustre peintre Protogène, qui décora de ses tableaux le Dionysion de Rhodes.

*Cicéron avait encore vu l'Ialysos à Rhodes ; il le cite comme un tableau que les Rhodiens ne donneraient à aucun prix* (**436**) *et comme un chef-d'œuvre inimitable :*

**499**. — Ce n'est pas seulement dans ces hautes études ni seulement des hommes supérieurs qui ont résisté au découragement : de simples ouvriers non plus n'ont pas abandonné leur métier pour n'avoir pu réaliser la beauté de l'Ialysos que j'ai vu à Rhodes [1] ou de l'Aphrodite de Cos. Et je ne sache pas que le Zeus d'Olympie ni le Doryphore ait empêché les sculpteurs d'éprouver la puissance ou la mesure de leur propre génie ; de fait, il y en eut tant, d'un tel mérite chacun en son genre, que notre admiration pour les grands maîtres nous laisse encore estimer leurs modestes rivaux.

*D'autres anecdotes étaient attachées au* Satyre au repos *que Protogène aurait peint pendant le siège de Rhodes à en croire Pline* (**491**). *L'anecdote n'est rapportée que par Strabon :*

**500**. — La ville de Rhodes est ornée de nombreux monuments votifs dont la plupart se trouvent au Dionysion et au gymnase, d'autres en d'autres lieux. Les plus célèbres sont le Colosse du Soleil... et les peintures de Protogène, notamment le *Ialysos* et le *Satyre appuyé à une colonne*. Sur cette colonne était posée une perdrix devant laquelle, dit-on, les hommes restaient tellement bouche bée quand le tableau venait d'être exposé que toute leur admiration allait vers elle, tandis que le Satyre était négligé, avec quelque art qu'il fût peint. Ceux qui élevaient des perdrix étaient encore plus émerveillés lorsqu'ils eurent amené devant le tableau leurs perdrix apprivoisées ; elles se mirent à pépier et attirèrent la foule. Protogène, voyant que le principal passait ainsi au rang d'accessoire, sollicita et obtint des autorités du sanctuaire d'effacer l'oiseau : et ainsi fit-il [2].

*Mais il résulte de cette note d'Eustathe qu'elle était célèbre :*

**501**. — Cette île (de Rhodes) doit être non seulement vantée pour son immense colosse, mois louée encore pour un monument tout petit. C'est là, en effet, que se trouvait la belle perdrix, l'accessoire tant célébré du tableau de Protogène.

---

brables répliques d'un jeune Satyre appuyé à un arbre ou à un pilier regardant l'objet — flûte ou autre — qu'il tient à la main. Cf. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 329 ; Helbig-Reisch, n. 875.

**502**. — *Anth. Gr.*, IV, 19, 45 (*Pal.* XVI, 244 ; *Plan.* IV, 244) : Ἀγαθίου Σχολαστικοῦ :

Εἰς εἰκόνα σατύρου πρὸς τῇ ἀκοῇ τὸν αὐλὸν ἔχοντος καὶ ὥσπερ ἀκροωμένου.

Αὐτοματῶς, Σατυρίσκε, δόναξ τεὸς ἦχον ἰάλλει ;
η τί παρακλίνας οὖας ἄγεις καλάμῳ ;
Ὁς δὲ γελῶν σίγησεν · ἴσως δ' ἂν ῥθέγξατο μῦθον,
ἀλλ' ὑπὸ τερπωλῆς εἴχετο λῃθεδόνι.
Οὐ γὰρ κηρὸς ἔρυκεν · ἑκὼν δ' ἠσπάζετο σιγήν.
θυμὸν ἅλιον τρέψας πηκτίδος ἀσχολίῃ.

## 11. — Les Thesmothètes à Athènes.

**503**. — *PAUSAN.* I, 3, 5 : Καὶ πλησίον τῶν πεντακοσίων καλουμένων βουλευτήριον, οἱ βουλεύουσιν ἐνιαυτὸν Ἀθηναίοις · Βουλαίου δὲ ἐν αὐτῷ κεῖται ἄγαλμα Διὸς καὶ Ἀπόλλων τέχνῃ Πεισίου καὶ Δῆμος ἔργον Λύσωνος. Τοὺς δὲ θεσμοθέτας ἔγραψε Πρωτογένης Καύνιος.

**504**. — *PLIN.* XXXIV, 91 : Athletas autem et armatos et venatores sacrificantisque fecerunt . . Protogenes idem pictor e clarissimis, ut dicemus

**505**. — *PETRON. Sat.*, 84 : (suite de **245**) : et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi.

---

1. L'épigramme a été rapportée au tableau de Protogène par O. Benndorf, *De Anthol. gr. epigr. quae ad art. spect.*, p. 69. Quand Agathias de Myrina écrivait, vers la moitié du VIe s., le tableau avait dû disparaître depuis longtemps. Mais, comme Agathias a copié en général les poètes de la « Couronne de Méléagre », son épigramme peut remonter ainsi au IIe s. av.

2. On a trouvé singulier que les six thesmothètes, les archontes à fonctions judiciaires, fussent — et surtout fussent seuls — peints dans le Bouleutérion. Trois hypothèses ont été présentées pour résoudre cette singularité : 1° Pausanias aurait oublié d'avertir qu'il passait du Bouleutérion au Thesmothéteion (Koehler, *Hermes*, VI, p. 98) ; mais il n'est pas certain que le second édifice fût adjacent au premier et on tend à le placer plutôt sur la pente N.-O. de l'Acropole, dans le voi-

*On a voulu rapporter à ce tableau une épigramme d'Agathias le Scholastique*[1] :

**502**. — Sur l'image d'un satyre tenant sa flûte près de son oreille et semblant écouter.

Est-ce que ta flûte, jeune satyre, émet des sons à elle seule ? ou bien pourquoi t'inclines-tu et approches-tu ton oreille du roseau ? — Lui, souriant, est resté silencieux ; peut-être il eût parlé, mais son plaisir lui a fait oublier tout le reste. Ce n'est pas, en effet, la peinture qui l'empêchait de répondre ; c'est volontairement qu'il a choisi de se taire, consacrant toute son âme à l'étude de son instrument.

*On connaît encore de lui un tableau des* Thesmothètes *à Athènes*[2] :

**503**. — A peu de distance est la salle du conseil des Cinq cents, magistrats annuels d'Athènes. On y voit une statue de Zeus Boulaios, un Apollon, ouvrage de Peisias, un Démos fait par Lyson. Protogène de Kaunos y a peint les Thesmothètes.

*On voit enfin qu'il fit aussi des statues* (**491**) :

**504**. — Des athlètes, des hommes armés, des chasseurs, des gens qui sacrifient (parmi ceux qui en firent, se trouve) Protogène, le même qui est connu comme l'un des plus illustres peintres [3].

*On a vu qu'il avait écrit sur son art* (**497**) *et qu'il tendait, par un soin minutieux, à rendre la nature même. Comme le dit Pétrone :*

**505**. — Ce n'est pas sans une secrète horreur que j'ai analysé les éléments de cette peinture où Protogène lutte de vérité avec la nature même.

---

sinage des grottes-temples de Pan et d'Apollon Hypakraios. 2° Sous le nom de *thesmothètes* on aurait visé ici ceux qu'on appelle ailleurs les nomothètes ; il s'agirait des grands législateurs d'Athènes, Dracon, Solon, peut-être Démétrios de Phalère. 3° Pausanias aurait pris pour les six thesmothètes avec leur secrétaire, les sept nomophylaques ; cette institution de Démétrios de Phalère, ne lui ayant pas survécu, devait être bien oubliée au temps du Périégète. Au contraire, si, comme on l'a vu (**491**), Protogène est venu à Athènes peu après 318, c'est précisément l'époque où le nouveau collège avait été créé (cf. Curtius, *Stadtgesch. Athens*, p. 229 et A. Reinach, *Rev. épigr.*, 1913, p. 395).

3. Il résulte du texte **491** l. 42, que les statues de Protogène étaient en bronze.

## AÉTION *v. 330-280*.

**506.** — *PLIN.* XXXV, 78 : Clari et CVII Olympiade exstitere Aetion ac Therimachus. Aetionis sunt nobiles picturae Liber pater, item Tragoedia et Comoedia. Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis.

**507.** — *LUCIAN. Herod. sive Aetion*, 4-6 : 4. Καὶ τί σοι τοὺς παλαιοὺς ἐκείνους λέγω σοφιστὰς καὶ συγγραφέας, καὶ λογογράφους, ὅπου | καὶ τὰ τελευταῖα τοῦτα καὶ Ἀετίωνα φασὶ τὸν ζωγράφον, συγγράψαντα τὸν Ῥωξάνης καὶ Ἀλεξάνδρου γάμον, εἰς Ὀλυμπίαν καὶ αὐτὸν ἀγαγόντα τὴν εἰκόνα ἐπιδείξασθαι, ὥστε Προξενιδᾶν, Ἑλλανοδίκην τότε ὄντα, ἡσθέντα τῇ τέχνῃ γαμβρὸν ποιήσασθαι τὸν Ἀετίωνα;

5. Καὶ τί τὸ θαῦμα ἐνῆν τῇ γραφῇ αὐτοῦ. ἤρετο τις ὡς τὸν Ἑλλανοδίκην οὐ αὐτὸ οὐκ ἐπιχωρίῳ τῷ Ἀετίωνι συνάψασθαι τῆς θυγατρὸς τὸν γάμον; Ἔστιν ἡ εἰκὼν ἐν Ἰταλίᾳ. κἀγὼ εἶδον, ὥστε καὶ σοὶ ἂν εἰπεῖν ἔχοιμι.

10 Θάλαμος ἐστὶ περικαλλὴς καὶ κλίνη νυμφικὴ· καὶ ἡ Ῥωξάνη κάθηται

---

1. On pourrait songer à grouper Dionysos avec la Tragédie et la Comédie : celles-ci étaient sans doute représentées sous les traits de leurs Muses respectives : Melpomène avec la massue et un masque tragique, Thalie avec le pedum et un masque comique, comme on le voit à Pompéi (Helbig, n. 871-86). Il faut aussi rapprocher la description de la Tragédie par Ovide, *Amor.*, III, 1, 11-14 :

> Venit et ingenti violenta Tragoedia passu :
> Fronte comae torva, palla jacebat humi :
> Laeva manus sceptrum late regale movebat.
> Lydius alta pedum vincla cothurnus erat.

« La superbe Tragédie s'avança à grands pas : ses cheveux descendaient sur son front farouche, son manteau traînait jusqu'à terre : sa main gauche étendait au loin le sceptre royal et les hauts cothurnes lydiens enserraient ses pieds. »

2. Brunn a suggéré que ce tableau pouvait représenter les noces de Sémiramis avec Ninos, et servir ainsi comme de prototype à celui des noces d'Alexandre et de Roxane. S'il en a été ainsi, ce n'est pas à la version qui faisait de Sémiramis une servante que devait s'attacher le peintre ; l'analogie résidait en ce que, d'après la légende perse rapportée par Ktésias (elle est devenue en Grèce la matière d'un « Roman de Ninos », cf. L. Levi, *Riv. di fil. clas.*, 1895), c'est au siège de Bactres que Ninos, émerveillé par le courage de Sémiramis, l'aurait enlevée à son général Oannes ; c'était de même après sa campagne de Bactriane et de Sogdiane, peut-être à Bactres même, qu'eut lieu le mariage d'Alexandre avec Roxane, fille d'un grand seigneur sogdien.

3. Brunn et Furtwaengler ont rattaché la Vieille femme aux Noces de Sémiramis ; mais Blake-Sellers montrent que la construction du passage la relie plutôt à la νυμφικὴ. En tout cas, il doit s'agir de la vieille matrone, en général la mère de la

*On connaît par Pline quatre ou cinq tableaux célèbres d'Aétion :*

**506**. — La 107e Olympiade (352-349 av. J.-C.) vit fleurir Aétion et Theimachos. Les tableaux fameux d'Aétion sont un Dionysos [1] ; de même la Tragédie et la Comédie [2] ; Sémiramis qui, du rang de servante, s'élève jusqu'au trône ; une vieille femme [3] portant des flambeaux et une nouvelle mariée remarquable par sa pudeur [4].

*Le plus célèbre était celui qui représentait les noces d'Alexandre avec Roxane, en 327 ; nous en devons une belle description à Lucien :*

**507**. 4. Mais pourquoi te citer, dans l'antiquité, ces illustres sophistes, historiens et orateurs, quand on sait que [tout dernièrement] le peintre Aétion, ayant représenté le mariage de Roxane et d'Alexandre [5], porta lui-même le tableau à Olympie pour l'y exposer ; là, Proxénidas, l'un des Hellanodices de l'année, aurait été ravi de son talent à tel point qu'il aurait pris Aétion pour son gendre ?

---

mariée, qui, dans le mariage en Grèce, portait les flambeaux nuptiaux. Ceux-ci devaient fournir l'occasion d'un effet de lumière. Hippys déjà avait employé ce procédé (**384**), et un effet de torches est décrit par Philostrate (I, 2 ; II, 10).

4. Ce tableau est sans doute identique au suivant.

5. C'est en 327 qu'Alexandre épousa Roxane, soit en la 1re année de la 113e Ol. Il faut donc apparemment corriger CVII en CXIII dans le texte précédent de Pline ; car, si le *floruit* d'Aétion était rattaché à une Olympiade, il y a tout lieu de croire que ce fut celle où il fit admirer son chef-d'œuvre à Olympie. De plus, si son *floruit* appartenait à la 107e Ol., il aurait été déjà bien âgé à la 113e. On pourrait songer aussi à la 1re année de la 114e (324-3) : si l'œuvre a été exposée à Olympie aussitôt après son achèvement, comme il est probable, elle ne peut l'avoir été avant les jeux de juillet-août 324 ; c'est précisément à ces jeux qu'Alexandre fit proclamer par Nikanor de Stagire le retour des bannis ; on comprendrait qu'il eût permis à Aétion d'accompagner son envoyé pour exposer le tableau qui avait dû être exécuté avant les nouvelles noces d'Alexandre à Suse (début de 324). La date devait se trouver indiquée sur le tableau ainsi que les noms des personnages. Cf. A. Reinach, *Rev. de Phil.* 1914.

On admet, depuis Winckelmann et K. O. Müller, que des traits de ce tableau célèbre se retrouvent dans les Noces Aldobrandines (cf. notamment E. Gebhart, *Essai sur la peinture de genre dans l'antiquité*, 1868, p. 30, 38) ; mais les savants qui ont étudié celles-ci en dernier lieu n'ont pas eu de peine à montrer qu'il n'y avait analogie que dans le sujet. Le modèle des Noces, d'un style simple et presque sévère, n'est pas postérieur au milieu du IVe s. ; la peinture d'Aétion devait avoir l'animation et l'éclat des œuvres hellénistiques et c'est sans doute son influence qui s'est excercée sur les coroplastes alexandrins (cf. S. Reinach, *Esquisses archéol.*, p. 209; *Nécropole de Myrina*, I, p. 443). On sait que la description de Lucien passe pour avoir inspiré une peinture de Sodoma à la Farnésine, et peut-être un carton de Raphael (cf. R. Foerster, *op. cit.* ; Winter, *Das Museum*, II ; B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine*, 1907, avec belles reproductions d'ensemble et de détail ; Springer-Michaelis, pl. LX, avec reprod. d'ensemble en couleurs

παγκαλόν τι χρῆμα παρθένου ἐς γῆν ὁρῶσα, αἰδουμένη ἑστῶτα τὸν Ἀλέξανδρον· Ἔρωτες δέ τινες μειδιῶντες ὁ μὲν κατόπιν ἐφεστὼς ἐπάγει τῆς κεφαλῆς τὴν καλύπτραν καὶ δείκνυσι τῷ νυμφίῳ τὴν Ῥωξάνην, ὁ δέ τις μάλα δουλικῶς ἀφαιρεῖ τὸ σανδάλιον ἐκ τοῦ ποδός, ὡς κατακλίνοιτο ἤδη, ἄλλος τῆς χλανίδος τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐπειλημμένος. Ἔρως καὶ οὗτος, ἕλκει αὐτὸν πρὸς τὴν Ῥωξάνην πάνυ βιαίως ἐπισπώμενος, ὁ βασιλεὺς δὲ αὐτὸς μὲν στέφανόν τινα ὀρέγει τῇ παιδί, πάροχος δὲ καὶ νυμφαγωγὸς Ἡφαιστίων συμπάρεστι δᾷδα καιομένην ἔχων, μειρακίῳ πάνυ ὡραίῳ ἐπερειδόμενος, Ὑμέναιος οἶμαί ἐστιν· οὐ γὰρ ἐπεγέγραπτο τοὔνομα. Ἑτέρωθι δὲ τῆς εἰκόνος ἄλλοι Ἔρωτες παίζουσιν ἐν τοῖς ὅπλοις τοῦ Ἀλεξάνδρου, δύο μὲν τὴν λόγχην αὐτοῦ φέροντες, μιμουμένοι τοὺς ἀχθοφόρους ὁπότε δοκὸν φέροντες βαροῖντο· ἄλλοι δὲ δύο ἕνα τινὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος κατακείμενον, βασιλέα δῆθεν καὶ αὐτόν, σύρουσι τῶν ὀχάνων τῆς ἀσπίδος ἐπειλημμένοι· εἷς δὲ δὴ ἐς τὸν θώρακα ἐσελθὼν ὕπτιον κείμενον λοχῶντι ἔοικεν, ὡς φοβήσειεν αὐτούς, ὁπότε κατ' αὐτὸν γένοιντο σύροντες.

6. Οὐ παιδιὰ δὲ ἄλλως ταῦτά ἐστιν οὐδὲ περιείργασται ἐν αὐτοῖς ὁ Ἀετίων, ἀλλὰ δηλοῖ τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τὸν ἐς τὰ πολεμικὰ ἔρωτα, καὶ ὅτι ἅμα καὶ Ῥωξάνης ἦρα καὶ τῶν ὅπλων οὐκ ἐπελέλησθο. Πλὴν ἀλλ' ἥ γε εἰκὼν αὐτὴ καὶ ἄλλως γαμήλιόν τι ἐπὶ τῆς ἀληθείας διεφάνη ἔχουσα, προμνησαμένη τῷ Ἀετίωνι τὴν τοῦ Προξενίδου θυγατέρα· καὶ ἀπῆλθε γήμας καὶ αὐτός, πάρεργον τῶν Ἀλεξάνδρου γάμων, ὑπὸ νυμφαγωγῷ τῷ βασιλεῖ, μισθὸν εἰκασμένου γάμου προσλαβὼν ἀληθῆ γάμον.

L. 2. Καὶ τὰ τελευταία ταῦτα. Tous les autres textes obligent à voir ici une glose maladroite. Elle ne saurait permettre de faire d'Aétion un contemporain de Lucien, comme l'admet Lacour-Gayet, *Antonin et son temps*, p. 309.

**508.** — *CIC. V Parad.*, II, 37 : Aetionis[1] tabula te stupidum detinet aut signum aliquod Polycliti. Mitto unde sustuleris, quo modo habeas : intuentem te, admirantem, clamores tollentem cum video, servum esse ineptiarum omnium judico.

1. *Echionis* O ; *Aetionis* AB ; *Actionis* V ; *Aetionis* Orelli.

1. Dans *Imag.* 7 (n. **54**) Lucien invoque, pour faire de Panthéa une beauté parfaite, τὰ χείλη δὲ οἷα Ῥωξάνης ὁ Ἀετίων ποιησάτω.

2. Ce motif se trouve sur des anneaux de mariage anciens.

3. Ce rôle d'Héphestion amène Klein (III, p. 16) à supposer que le tableau aurait été commandé à Aétion par l'ami d'Alexandre, comme la *Chasse au lion* fut commandée à Lysippe par Kratéros. Ce serait une raison de plus pour le faire exécuter avant 324, année de la mort d'Héphestion.

4. Les Amours jouant avec les armes d'un guerrier — généralement de Mars lui-même quand Vénus l'a désarmé — sont un motif bien connu de l'art hellénistique. On le retrouve dans les fresques de Pompéi, Helbig, n. 316-21, 323-28. Ils soulèvent les armes (dans 319, 320, 324, 744, 11137-9) ; l'un d'eux soulève le voile

5. Et qu'y avait-il donc, demandera-t-on, de si merveilleux dans son tableau pour que l'Hellanodice ait cru devoir donner sa fille en mariage à un peintre étranger ? L'œuvre est en Italie, et je l'y ai suffisamment vue pour être capable de te la décrire.

Une chambre magnifique, avec un lit nuptial : Roxane y est assise ; c'est une vierge d'une beauté accomplie [1] : elle baisse les yeux, toute confuse, devant Alexandre debout. A l'entour, des Amours sourient ; l'un, debout derrière l'épouse, écarte le voile de sa tête et révèle Roxane à son époux ; un autre, humble esclave, enlève la sandale de son pied comme si le coucher était proche [2] ; un autre, encore un Amour, saisit Alexandre par son manteau et l'entraîne vers Roxane en tirant de toutes ses forces. Le roi, lui, présente une couronne à la jeune fille. Héphestion les assiste en paranymphe [3], une torche enflammée au poing, appuyé sur un adolescent de toute beauté, l'Hyménée sans doute, car son nom n'est point inscrit.

De l'autre côté du tableau, d'autres Amours s'ébattent parmi les armes d'Alexandre ; deux d'entre eux portent sa lance à la façon de portefaix peinant sous le poids d'une planche ; deux autres en traînent un troisième, couché sur le bouclier comme un roi sur son char, attelés ensemble aux courroies du bouclier ; un dernier, faufilé sous la cuirasse qui gît à terre, semble épier les autres pour les effrayer quand, avec leurs fardeaux, ils passeront près de lui [4].

Ce ne sont point là des hors-d'œuvre, et ce n'est pas sans motif qu'Aétion s'y est appliqué : il a tout à la fois montré la passion d'Alexandre pour les armes et signifié que son amour pour Roxane ne lui faisait pas oublier les travaux guerriers. D'ailleurs, le tableau même s'est trouvé être, à un nouveau point de vue, réellement nuptial, puisque Aétion lui a dû son mariage avec la fille de Proxénidas. Il repartit marié, lui aussi, comme à la suite des noces d'Alexandre : le roi lui servit de paranymphe et le prix d'un hymen en peinture fut un véritable hymen.

*Il est cité avec Nikomachos, Apelle et Protogène, par Cicéron et par Pline* **5** et n.) *comme ayant atteint à la perfection avec les quatre couleurs dont il se servait comme eux. Lucien le met sur le même plan qu'Apelle, Euphranor ou Parrhasios* (**299**). *Déjà les contemporains de Cicéron en faisaient le plus grand cas :*

**508**. — Te voilà stupide en face d'un tableau d'Aétion ou d'une statue de Polyclète. N'examinons pas où tu l'as prise, ni comment tu la possèdes : quand je te vois la contempler, l'admirer, pousser des cris, tu me parais asservi à toutes les absurdités.

---

de la jeune femme dans 1237, 1239 ; il s'y agit d'Ariane : un autre attire l'amant vers l'amante dans 327, 954, 955, 974, 1235, 1290, 1397. Helbig croit pouvoir faire remonter tous ces motifs au tableau d'Aétion. *Untersuchungen*, p. 242.

**509.** — *PLIN.* XXXIV, 50 : CVII Ol. floruere Aetion Therimachus.

**510.** — *THEOCR. Ep.*, 8 (*Anth. Pal.*, VI, 337) :

Ἦλθε καὶ ἐς Μίλητον ὁ τοῦ Παιήονος υἱὸς
ἰητῆρι νόσων ἀνδρὶ συνοισόμενος
Νικίᾳ, ὃς μὲν ἐπ' ἦμαρ ἀεὶ θυέεσσιν ἱκνεῖται,
καὶ τόδ' ἀπ' εὐώδους γλύψατ' ἄγαλμα κέδρου
Ἠετιώνα χάριν γλαφυρᾶς χερὸς ἄκρον ὑποστὰς
μισθὸν· ὁ δ' εἰς ἔργον πᾶσαν ἀρῆκε τέχνην.

**511.** — *PHLEGO TRALL. Mirab.*, 3, p. 71 Keller (= *F.H.G.*, III, p. 617) :

Ἤνικα Νισαῖοι χρυσάμπυκες ἀργέται ἵπποι,
Βῶσιν ἐπὶ χθόνα δῖαν, ἐὴν προλιπόντες ἐφέδρην,
Οὓς ποτ' ἐν ἄστει τεύξε Συρηκοσίων πολυόλβων
Δαιδάλος Ἠετίων, φιλίαν πολυήρατον αὔξων,
Δαΐτ' ἐπὶ χαλκείῃ, δεσμοῖς δ' ἐπὶ δεσμὸν ἔβαλλεν,
Χρυσεον ἐν δ' αὐτὸν πᾶσιν Ὑπερίονος υἱὸν
Ἡρμοσεν, ἀκτίνεσσι καὶ ὄμμασι μαρμαίροντα.

## THÉRIMACHOS (voir **506** et **509**).
## KTÉSIDÉMOS, MAITRE D'ANTIPHILOS

**512.** — *PLIN.* XXXV, 170 : Ctesidemus (innotuit) Oechaliae expugnatione, Laodamia.

---

1. Nikias, élève de Métrodóros en même temps qu'Érasistratos, n'a guère pu naître avant 310 et professer la médecine avant 285. C'est à l'âge qu'il avait alors que convient la façon dont Théocrite s'adresse à lui dans les idylles XI et XIII.

2. Cette forme ionienne du nom du peintre ne saurait être une invention du Syracusain Théocrite. Elle indique qu'on doit voir en lui un Ionien, compatriote et peut-être élève d'Apelle. Il est possible que le peintre et bronzier Aétion soit identique à l'Αετίων qui a signé une très belle gemme qu'on place au IVe s. (tête d'homme idéalisée avec bonnet phrygien), *Arch. Jahrb.*, III, pl. XI, 12.

Je ne donne qu'en note l'épigramme suivante parce que le texte et le sens en restent fort incertains.

Ἥρως Ἠετιώνος ἐπισταθμος Ἀμφιπολίτεω
τόδε μοι μακρῷ μακρὸς ἐπὶ προθύρῳ
ἑστὼς δεῦρο καὶ ῥοῦνον ἔχων ξίφος· ἄνδρὶ δ' ἐριππῳ
δυσμενὲς πεζὸν κἄμε παρῳκίσατο.

Tel est le texte donné dans son éd. de l'*Anthologie* IX, 336 par Stadtmuller (le même à peu près dans l'éd. de Callimaque par Wilamowitz, *Ép.*, 24). Il admet, avec ses prédécesseurs, qu'Aétion est le même sculpteur que celui de l'épigramme de Théocrite. En ce cas, il ne pourrait guère s'agir du grand peintre, bien qu'il soit assez tentant de voir un citoyen d'Amphipolis dans ce compagnon d'Alexandre. On ne le voit pas auteur de l'humble statuette d'un héros ; tout ce qui est certain c'est qu'elle était placée sur une porte, qu'elle était censée la garder et qu'elle représentait le héros à pied, tenant d'une main un serpent, de l'autre un glaive.

*Enfin il est cité parmi les sculpteurs sur bronze de la 107e Ol. avec Thérimachos* **509**). *C'est sans doute lui qui avait fait à Milet pour le médecin Nikias une statuette d'Asklépios.*

**510**. — Il s'en vint aussi à Milet le fils de Paian, pour habiter chez l'homme qui guérit les maladies, chez Nikias [1], qui chaque jour lui offre des sacrifices. Et voici qu'il a fait sculpter sa statue en bois de cèdre odorant, promettant à Aétion [2] une récompense élevée en retour de l'habileté que ses mains ont montrée : et celui-ci a employé à cette œuvre tout son art.

*et pour Syracuse un Hélios debout sur son char :*

**511**. — Lorsque les coursiers niséens, éclatants de blancheur, avec leurs freins d'or, laissant leur séjour élevé, descendront sur la terre divine, eux que jadis, en la cité des Syracusains bienheureux, ouvra l'industrieux Héétion , en gage d'une noble amitié. Vers un repas de bronze, il les lançait assujettis par des liens tous en or, et ajustait au milieu d'eux le fils d'Hypérion, tout resplendissant autant par l'éclat de ses yeux que par celui de ses rayons [3] !

*Thérimachos, auquel on a vu Pline associer Aétion comme peintre et comme bronzier, n'était peut-être pas seulement son contemporain, mais son collaborateur.*

*De Ktésidémos, le maître d'Antiphilos, on ne connaît que deux peintures :*

**512**. — Ktésidémos est célèbre parmi les peintres de second ordre par sa prise d'Oechalie [4] et sa Laodamie [5].

---

Il représentait sans doute une forme du « héros thrace », précurseur local de saint Georges.

3. Ces vers sont extraits d'une prophétie qu'aurait prononcée Scipion mourant, après sa victoire sur Antiochos III aux Thermopyles ; Phlégon les rapporte d'après l'historien de Rhodes Antisthénès, contemporain des événements relatés; j'ai essayé de montrer que toute la légende avait été composée entre 179 et 175 (*BCH.*, 1910, p. 239). Elle ne nous intéresse ici qu'en attestant la célébrité d'un Hélios au quadrige en bronze doré, qui a dû être élevé à Syracuse par Aétion au temps d'Hiéron II, à l'époque où Charès de Lindos sculptait pour Rhodes le fameux Hélios colossal et où Eutychydès, autre élève de Lysippe, peignait pour Syracuse une Niké enlevant un bige, dont nous avons cru voir le souvenir sur les monnaies syracusiennes (**337**). Il est singulier que l'Hélios dans son char d'Aétion n'y ait pas laissé sa trace ; mais cela ne suffit pas à mettre en doute l'existence d'une œuvre qu'on peut s'imaginer d'après la fameuse métope d'Ilion (Baumeister, I, fig. 710 ; Roscher, I, p. 2006).

4. Cette prise d'Oechalie par Héraklès, irrité contre le roi Eurytos qui lui refusait sa fille Iole, avait été, au VIIe s., l'objet d'un poème de Kréophylos. Faire de cet épisode obscur le sujet d'un tableau est déjà conforme au goût hellénistique pour les vieilles légendes.

5. Laodamie, veuve de Protésilaos tué sous les murs de Troie, était célèbre pour s'être donnée la mort afin de ne pas lui survivre ou pour avoir, avant de se tuer, obtenu de revoir son fantôme. Euripide avait mis le sujet à la scène : il est souvent représenté sur les monuments, en particulier sur les sarcophages

## ANTIPHILOS L'ÉGYPTIEN (v. 310-280).

**513.** — *PLIN.* XXXV, 138 : Antiphilus puero ignem conflante laudatur ac pulchra alias domo splendescente ipsiusque pueri ore, item lanificio in quo properant omnium mulierum pensa, Ptolemaeo venante, sed nobilissimo Satyro cum pelle pantherina quem aposcopeuonta appellant.

**514.** — *PLIN.* XXXV, 114 : Parva et Callicles fecit, item Calates comicis tabellis utraque Antiphilus. Namque et Hesionam nobilem pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva qui sunt in schola in Octaviae

---

1. Un enfant soufflant le feu de Philiskos était aussi célèbre. Cette recherche des effets tirés de la lumière artificielle est caractéristique de la peinture hellénistique (voir **506** et cf. Wickhoff, *Wiener Genesis*, p. 79). En sculpture, ce sujet a donné le fameux *Splanchnoptès* de Styppax.

2. Sur des sujets de ce genre voir O. Jahn, *Darstellung des Handwerks* (*Abhandl. d. Leipz. Ges.*, XII). Peut-être cet atelier était-il supposé se trouver à Milet, ville où le filage de la laine était une des principales industries.

3. Il doit s'agir de Ptolémée Sôter, roi d'Égypte de 301 à 285, à la cour duquel on a vu qu'Antiphilos était attaché. Cette chasse royale était peut-être une chasse au lion, qu'on peut imaginer d'après celle du sarcophage d'Alexandre à Constantinople.

4. Le Satyre devait porter la main au-dessus des yeux pour mieux épier ; c'était d'ailleurs une figure de la danse des Satyres (appelée σκόπευμα Athen. XIV, p. 629). Sur les exemples de ce motif dans la statuaire, cf. Furtwaengler, *Der Satyr aus Pergamon*, p. 14.

5. Le genre des petites scènes comiques où se sont distingués Peiraïkos, Kalliklès et Kalatès et celui des grandes compositions comme celles d'Apelle, d'Aristeidès et de leurs élèves.

6. Il s'agit sans doute de sa délivrance par Héraklès. Le héros pouvait être accompagné par Télamon, la princesse par des suivantes, comme on le voit sur une peinture de Pompéi, Helbig, 1129. Valerius Flaccus fait allusion à des tableaux sur ce sujet, *Arg.*, II, 462-7 :

> Constitit Alcides, visuque enisus in alta
> Rupe truces manicas defectaque virginis ora
> Cernit et assiduo turgentia lumina fletu,
> Exanimum veluti multa tamen arte coactum
> Maeret ebur, Pariusve notas et nomina sumit
> Cum lapis aut liquidi referunt miranda colores.

« Alcide s'arrête, il lève ses regards et aperçoit en haut d'un rocher de barbares menottes, le visage défait d'une jeune fille aux yeux gonflés de larmes qui ne tarissent pas. On dirait l'ivoire inanimé à qui l'habileté de l'artiste a imposé l'apparence de la tristesse, ou le marbre de Paros qui prend le caractère et les traits de la personne qu'il représente, ou les couleurs liquides qui expriment admirablement la vie. »

Philostrate le Jeune en décrit un dont plusieurs traits s'accordent avec la fresque de Pompéi, *Im.* 12 :

*Antiphilos, né en Égypte et peintre de cour de Ptolémée auprès de qui on l'a eu desservir Apelle* (**414**), *était cité comme l'un des grands maîtres de l'époque aux côtés d'Apelle et de Protogène. On admirait sa facilité qu'il avait su montrer aussi bien dans de grandes compositions que dans des tableaux de genre touchant souvent à la caricature. On connaît par Pline onze tableaux d'Antiphilos :*

**513**. — (Dans la liste alphabétique des peintres de second ordre) Antiphilos de qui l'on admire un jeune garçon soufflant du feu qui illumine à la fois la demeure, d'ailleurs fort belle, et le visage de l'enfant (*1*)[1] ; un atelier de fileuses de laine où toutes les femmes s'empressent à leur tâche (*2*)[2], une chasse de Ptolémée (*3*)[3], mais surtout un très beau satyre, vêtu d'une peau de panthère, qu'on nomme l'*aposkopeuôn* (épiant) (*4*)[4].

**514**. — Kalliklès aussi peignit de petits sujets ; de même Kalatès se plaisait aux tableaux comiques. Dans les deux genres[5] Antiphilos réussissait. Il peignit, en effet, une célèbre Hésione (*5*)[6], et Alexandre et Philippe

---

Ταυτὶ μὲν οὐδ' ἐπιτάττοντος οἶμαι τινος ὁ γενναῖος Ἡρακλῆς μοχθεῖ οὐδ' ἔστιν εἰπεῖν, ὡς Εὐρυσθεὺς δι' ὄχλου νῦν αὐτῷ, δεσπόζειν δὲ τὴν ἀρετὴν ἑαυτοῦ τάξας ἐθελουσίους ἄθλους ὑπομένει. Ἢ τί μαθὼν φοβερὸν οὕτω κῆτος ὑρίσταται; (2) Ὁρᾷς γὰρ, ὁπόσοι μὲν αὐτῷ οἱ ὀφθαλμοὶ κυκλοτερῆ τ' αὖ τὴν ὄψιν ἀποτορνεύοντες καὶ δεινῶς ἐς πολὺ δεδορκότες ἐπισκύνιόν τε ὀφρύων ἀκανθῶδες καὶ ἄγριον ἐφ' ἑαυτοὺς ἕλκοντες, ὅπως δὲ ὀξεῖα ἡ τοῦ στόματος ἐκβολὴ, καρχαρόδους καὶ τριστοίχους ὀδόντας ἐκφαίνουσα, ὧν οἱ μὲν ἀγκιστρώδεις καὶ ἀνεστραμμένοι κατέχειν τὰ ληφθέντα, οἱ δὲ ὀξεῖς τὴν αἰχμὴν καὶ ἐς πολὺ ἀνεστῶτες, ὅση δὲ ἡ κεφαλὴ, σκολιοῦ καὶ ὑγροῦ τοῦ αὐχένος ἐξιοῦσα. (3) Μέγεθος δὲ ἄπιστον μὲν εἰπεῖν ἐν μικρῷ, ἡ δὲ ὄψις νικᾷ τοὺς ἀπιστοῦντας Ἐκκυρτουμένου γὰρ οὐκ ἄπαξ, ἀλλὰ κατὰ πολλὰ μέρη τοῦ κήτους τὰ μὲν ὀφαλα διαφαίνεται τὸ ἀκριβὲς τῆς ὄψεως κλέπτοντα τῷ βάθει, τὰ δὲ ἀνίσχει νησίδες ἀν τοῖς ἀπειροθαλάττοις δοξάντα· (4) Ἀτρεμοῦντι προσετύχομεν τῷ κήτει, κινούμενον δὲ νυνὶ σφοδροτάτη ῥύμη πολὺν ἐγείρει ῥοθίου κτύπον ἐν γαλήνῃ καὶ ταῦτα, καὶ κλύδων οὗτος ὑπὸ τῆς ἐμβολῆς αὐτοῦ διανιστάμενος ὁ μὲν περὶ τοῖς ἐκφαινομένοις μέρεσι κυμαίνει περιελίττων αὐτὰ καὶ διαλευκαίνων κάτωθεν, ὁ δὲ τὰς ἠόνας προσβέβληκεν ἥ τε τῶν οὐρανίων ἀνάκλασις ἐπὶ πολὺ τὴν θάλασσαν ἐς ὕψος ἀναρριπτούντων ἱστία νεὼς ἂν ἀπεικασθείη ποικίλως προσαυγάζοντα. (5) Ἀλλ' οὐκ ἐκπλήττεται ταῦτα θεσπέσιος οὗτος, ἀλλ' ἡ μὲν λεοντῆ καὶ τὸ ῥόπαλον ἐν ποσὶν αὐτῷ ἕτοιμα πρὸς τὴν χρείαν, εἰ τούτων δεήσειεν, ἕστηκε δὲ γυμνὸς ἐν προβολῇ τὸν μὲν ἀριστερὸν προτείνας πόδα ὄγκμα εἶναι τῷ παντὶ σώματι μεθιστάμενῳ πρὸς τὸ τῆς κινήσεως ὀξύρροπον, καὶ τῆς πλευρᾶς δὲ τῆς ἀριστερᾶς ἅμα τῇ χειρὶ προκειμένης πρὸς τὴν ἐπίτασιν τοῦ τόξου τὰ δεξιὰ ὑπέσταλται τῆς δεξιᾶς χειρὸς πρὸς τὸν μαστὸν τὴν νευρὰν ἑλκούσης. (6) Τὴν δ' αἰτίαν, ὦ παῖ, μὴ ζητῶμεν τούτων, ἡ γὰρ τῶν πετρῶν ἀνημμένη κόρη προκειται τῷ κήτει βορά. Ἡσιόνην δ' αὐτὴν Λαομέδοντος παῖδα νομίζωμεν. Ποῖ δὲ οὗτος; εἴσω, μοι δοκεῖν, τοῦ τῆς πόλεως τείχους ἐν περιωπῇ τῶν πραττομένων. (7) Ὁρᾷς γὰρ πόλεως κύκλον καὶ τὰς ἐπάλξεις ἀνθρώπων μεστὰς καὶ ὡς ἀνατείνασιν ἐς οὐρανὸν εὐχόμενοι τὰς χεῖρας τάχα που δεδοικότες ὅπ' ἐκπλήξεως περιττῆς, μή κα προσβάλοι τῷ τείχει τὸ κῆτος, ἐπειδὴ ὡς χερσεῦσον ὥρμηκε. (8) Τὸ δὲ τῆς κόρης καλὸς ὁ καιρὸς ἐφερμηνεύειν ἐπ' ἀκριβὲς οὐκ ἐᾷ, τὸ γὰρ περὶ τῇ ψυχῇ δέος καὶ ὁ ἐπὶ τοῖς ὁρωμένοις κρᾶσιν ἀπομαραίνει μὲν τὸ τῆς ὥρας ἄνθος, δίδωσι δ' ὅμως τοῖς ὁρῶσιν ἐκ τῶν παρόντων τὸ ἐντελὲς στοχάσασθαι.

« Ce travail du brave Héraklès ne lui fut, je crois, imposé par personne et l'on ne peut dire qu'ici Eurysthée l'importune ; c'est la vertu, qu'il s'est donnée pour maîtresse, qui

porticibus, et in Philippi Liberum patrem, Alexandrum puerum, Hippolytum tauro emisso expavescentem, in Pompeia vero Cadmum et Europen.

---

l'expose à cette lutte volontaire. Pourquoi, sans cela, attendre ici cet affreux monstre marin ? Tu peux voir le volume de ses yeux, le torve regard qu'ils dardent à la ronde, leur expression féroce, la peau hérissée de leurs sourcils, violemment renfrognés. Comme son museau est pointu, avec la triple rangée de dents acérées qu'il découvre, les unes crochues, en forme d'hameçon pour retenir leur proie, les autres munies d'un tranchant aigu et fortement saillantes ! Quelle tête énorme dressée sur un cou tortueux et souple ! Ses proportions incroyables ne peuvent se décrire, mais le spectacle triomphe du scepticisme. Développé comme il l'est, non en une masse unique, mais en plusieurs anneaux, le monstre nous apparaît en partie sous la mer dont la profondeur dissimule jusqu'à un certain point ses lignes ; les anneaux qui émergent seraient pris, par qui connaîtrait mal la mer, pour autant d'îlots. La bête était immobile quand nous l'avons vue d'abord ; la voici qui se déplace avec une extrême rapidité, agitant à grand fracas les flots d'ailleurs paisibles. Les vagues soulevées par cette impétuosité bouillonnent autour des parties visibles de son corps qu'elles baignent et blanchissent par-dessous ; d'autres vagues vont se briser sur le rivage, et les ondulations de sa queue soulevant fortement la mer font l'effet des voiles d'un navire aux nuances multicolores. Rien de tout cela n'émeut notre héros ; sa peau de lion et sa massue à ses pieds, pour s'en servir au besoin, il est debout et nu, en garde, le pied gauche en avant pour soutenir le corps entier dans un mouvement rapide, le flanc gauche accompagnant la main pour tendre l'arc, tandis que la main droite qui tient la corde est ramenée en arrière jusqu'à la mamelle.

« Ne cherchons pas, mon enfant, l'occasion de tout cela. La jeune fille liée aux rochers est offerte en pâture au monstre : disons que c'est Hésione elle-même, la fille de Laomédon. Et celui-ci, où est-il ? dans les murs de la ville, je suppose, où il observe les événements. Tu vois en effet l'enceinte de la cité, les créneaux couverts d'hommes qui tendent vers le ciel leurs mains suppliantes, craignant peut-être, dans l'excès de leur effroi, que le monstre n'attaque la muraille, puisqu'il semble prêt à sortir de l'eau. Quant à la beauté de la jeune fille, les circonstances ne permettent pas de la décrire : ses craintes pour sa vie, son angoisse en présence d'un pareil spectacle, flétrissent la fleur de sa jeunesse, tout en laissant conjecturer, d'après ce que nous voyons ici, la perfection qui est la sienne. »

1. On a supposé qu'Alexandre était dans un char que dirigeait Athéna. Cf. Furtwaengler, *Arch. Jahrb.*, 1889, p. 86, n. 42, et le tableau qui ornait le char funèbre d'Alexandre ; mais la présence de Philippe doit plutôt faire penser à un groupe des deux rois présidé par une Athéna Niké qui leur donnerait la palme ou la couronne.

2. La *schola* du portique dédié par Auguste au nom de sa sœur était une grande salle avec bibliothèque qui servait quelquefois aux assemblées du Sénat.

3. Ce portique, situé comme le précédent sur le Champ de Mars, avait été construit par L. Marcius Philippus, consul en 38 av., allié à la famille impériale. Les œuvres d'art de ces deux portiques ont sans doute été rapportées d'Alexandrie par Auguste.

4. Cette peinture s'inspirait sans doute de la description d'Euripide. Cf. Kalkmann, *Arch. Zt.*, 1883, p. 37 et 105. Citons l'essentiel de la peinture sur ce sujet que décrit Philostrate l'Ancien, *Im.*, II, 4 :

Τὸ μὲν θηρίον ... ἐμπέπτωκε... τοῖς Ἱππολύτου ἵπποις ἐν εἴδει ταύρου λευκοῦ κατὰ τοὺς [illegible] Οἱ μὲν δὴ ἱπποιόρας ὡς ἀτιμάσαντες τὸν ζυγὸν ἐλευθέραν αἴρουσι τὴν χαίτην...

avec Athéna qui sont dans la salle des Portiques d'Octavie ; dans ceux de Philippe, il y a de sa main un Dionysos, un Alexandre enfant et un Hippolyte effrayé à la vue du taureau lancé contre lui : dans ceux de Pompée [1], Kadmos et Europe [2]. D'autre part, dans ses tableaux plaisants,

---

ῥαίνοντες δὲ ἀφρῷ τὸ πεδιόν ὁ μὲν ἐς τὸ θηρίον ἐπέστραπται φεύγων, ὁ δ' ἀνεσκίρτησεν ἐς αὐτὸ, ὁ δὲ ὑποβλέπει, τῷ δὲ εἰς τὴν θάλατταν ἡ φορὰ.... μυκτῆρσι δὲ ὀρθοῖς ὀξὺ χρεμετίζουσιν... Τροχοὶ δ' ἅρματος ὁ μὲν ἐξήρμοσται τὰς κνήμας ὑπὸ τοῦ συγκλιθῆναι τὸ ἅρμα ἐς αὐτὸν, ὁ δ' ἐκλελοιπὼς τὸν ἄξονα φέρεται καθ' ἑαυτὸν στροβούτης αὐτὸν ἔτι τῆς δίνης. Διεπτόηνται καὶ οἱ τῶν ὀπαδῶν ἵπποι καὶ τοὺς μὲν ἀποσείονται, τοὺς δ' ἄγχοντας ποῖ ἤδη φέρουσι.... Σκοπιαὶ μὲν... αὔται, δι' ὧν ἐθήρας σὺν Ἀρτέμιδι, δρύπτονται τὰς παρειὰς ἐν εἴδει γυναικῶν, λειμῶνες δ' ἐν ὥρᾳ μειρακίων, οὓς ἀκηράτους ὠνόμαζες, μαραίνουσιν ἐπὶ σοὶ τὰ ἄνθη, νύμφαι τε αἱ σαὶ τροφοὶ τουτωνὶ τῶν πηγῶν ἀνασχοῦσαι σπαράττουσι τὰς κόμας, ἀποβλύζουσαι τῶν μαζῶν ὕδωρ.....

« Le monstre..., qui a la forme d'un taureau blanc, s'est précipité sur les chevaux d'Hippolyte, rapide comme un dauphin... Les chevaux, comme tu vois, ayant renié le joug, portent haut leur crinière affranchie ; ...ils arrosent la plaine de leur écume : l'un, en fuyant, s'est détourné vers le monstre ; l'autre s'est cabré contre lui ; un autre le regarde avec colère ; un autre se précipite dans la mer... ; les naseaux dressés, ils poussent de stridents hennissements... Des roues du char, l'une a les rayons désunis, parce que le char, d'un bloc, s'est incliné de son côté ; l'autre a quitté l'essieu, et, emportée par le mouvement de rotation, roule toute seule. Les chevaux des suivants, aussi, sont terrifiés ; les uns jettent à bas leurs cavaliers ; les autres, bien qu'on leur serre le frein, emportent les leurs je ne sais où... Les cîmes sur lesquelles tu chassais en compagnie d'Artémis, représentées par ces femmes, se déchirent les joues ; les prés, que tu dirais purs de toute souillure, sous la forme de beaux adolescents, flétrissent leurs fleurs à ton intention ; et les nymphes de ces sources, qui furent tes nourrices, soulevant leurs seins d'où l'eau ruisselle, s'arrachent la chevelure... »

Prudence voyait encore ce sujet sur le mur d'un temple. *Contra Symmach.*, II, 49-56 :

Haec si non ita sunt, edatur cur sacra vobis
Ex tabulis cerisque poetica fabula praestat ?...
Cur etiam templo Triviae lucisque sacratis
Cornipedes arcentur equi, cum musa pudicum
Raptarit juvenem volucri per littora curru,
Idque etiam paries tibi versicolorus adumbret ?

« S'il n'en est pas ainsi, pourquoi la fable poétique vous présente-t-elle des scènes sacrées empruntées aux tableaux peints à la cire ? Pourquoi tient-on les chevaux aux sabots de corne éloignés des temples et des bois sacrés de Trivia, alors que la Muse [de la tragédie] a montré le chaste jeune homme entraîné sur le rivage par son char rapide, alors qu'un mur couvert de couleurs variées te donne aussi une esquisse de ce tableau ? »

1. C'est là, dans ce portique, également sur le Champ de Mars, que se trouvait le *Kapaneus* de Polygnote.

2. La célébrité de ce tableau est attestée par ce vers de Martial où, voulant montrer quelqu'un courant au Portique de Pompée, il écrit : *currit ad Europen* (II, 14, 3), ou bien il le désigne sous le nom de *Pompeius vel Agenoris puellae* XI,

Idem iocosis nomine Gryllum deridiculi pinxit habitus unde id genus picturae grylli vocantur. Ipse in Aegypto natus didicit a Ctesidemo.

## THÉON DE SAMOS (*début du IIIe s.*).

**515**. — *QUINTIL.*, *Inst. Or.*, XII, 10, 6 : Concipiendis visionibus, quas φαντασίας vocant, Theon Samius (est praestantissimus).

*Ibid.*, VI, 2, 29 : Quas φαντασίας Graeci vocant nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur ànimo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur. Has quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus.

**516**. — *PLIN.*, XXXV, 144 : Theon (pinxit) Orestis insaniam, Thamyran citharoedum.

**517**. — *AELIAN.*, *Var. Hist.*, II, 44 : Εἰκόνος τοῦ Θέωνος ζωγράφου ἔκφρασις. Θέωνος τοῦ ζωγράφου πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα ὁμολογεῖ τὴν χειρουργίαν ἀγαθὴν οὖσαν, ἀτὰρ οὖν καὶ τόδε τὸ γράμμα. Ὁπλίτης ἐστὶν ἐκδεδυκὼς, ἄφνω τῶν πολεμίων εἰσβαλλόντων καὶ δηούντων ἅμα καὶ κειρόντων τὴν γῆν. Ἐναργῶς δὲ καὶ πάνυ ἐκθύμως ὁ νεανίας ἔοικεν ὁρμῶντι εἰς τὴν μάχην. Καὶ εἶπες ἂν αὐτὸν ἐνθουσιᾶν ὥσπερ ἐξ Ἄρεος μανέντα. Γοργὸν μὲν αὐτῷ βλέπουσιν οἱ ὀφθαλμοί, τὰ δὲ ὅπλα ἁρπάσας ἔοικεν ᾗ ποδῶν ἔχει ἐπὶ τοὺς πολεμίους ἄττειν.

---

1, 10). Helbig, *Untersuchungen*, p. 224, a supposé que cette peinture se trouvait à Alexandrie. Moschos l'y aurait vue et s'en serait inspiré dans son Idylle : la mosaïque de Palestrina (Jahn, *Denkschr. Wien. Ak.*, 1870, pl. II et Roscher, I, p. 141, 4) et une peinture du tombeau des Nasons en dériveraient. Martial a laissé sur une *Europe picta* une épigramme qui ne nous apprend rien (XIV, 180). On trouvera plus bas (**547**) la description si détaillée et si élégante d'un tableau de l'*Enlèvement d'Europe* qui se trouvait dans un temple de Sidon, description donnée au début des *Amours de Leukippé et de Klitophon*. Si Achille Tatius écrivait au début du VIe s., l'action de son roman se place au commencement de l'époque hellénistique et tous les détails de cette description indiquent qu'elle a dû être empruntée à un auteur alexandrin.

1. Le nom de Gryllos, porté notamment par le père et un des fils de Xénophon, était assez répandu. Mais γρῦλλος signifie porc et le γρυλισμός était une danse dans laquelle, à l'origine, les danseurs se travestissaient en pourceaux (Phryn., éd. Lobeck, p. 101). Peut-être est-ce là le *deridiculus habitus* dont les vases représentant les compagnons d'Ulysse métamorphosés par Circé peuvent donner une idée. Les divertissements grossiers de ce genre paraissent avoir été populaires à Alexandrie ; on sait quel goût les Égyptiens manifestaient de longue date pour la caricature dans l'enluminure de leurs manuscrits (cf. Champfleury, *Histoire de la caricature*). Les anciens ont relevé ce trait dans la population d'Alexandrie (Hérodien, IV, 8, 7 et 9 ; cf. Lumbroso, *L'Egitto dei Greci e dei*

il a fait la charge d'un nommé Gryllos, en l'affublant de façon grotesque : c'est pourquoi les peintures de ce genre sont dites *grylles* [1]. Antiphilos, né en Égypte, avait eu pour maître Ktésidémos.

*Parmi les sept peintres les plus célèbres de l'époque d'Alexandre et de ses premiers successeurs, Quintilien nomme Théon de Samos.*

**515.** — Pour concevoir ces visions qu'on appelle *phantasiai*, Théon de Samos (est le premier des peintres).

Les Grecs appellent *phantasiai* à peu près ce que nous appelons *visions*, c'est-à-dire cet effort de l'imagination par lequel on évoque à l'esprit l'image des choses absentes avec tant d'intensité qu'on croit les voir de ses yeux et qu'elles semblent présentes. Qui possédera bien cet art, celui-là sera tout-puissant sur les sentiments [2].

*Deux de ses tableaux nous sont connus par Pline :*

**516.** — Théon (peignit) la folie d'Oreste [3]. Thamyras jouant de la cithare.

*Un troisième par Élien :*

**517.** — Description d'un tableau du peintre Théon. Voici un tableau qui, entre beaucoup d'autres, atteste particulièrement la valeur de l'exécution dans la peinture de Théon. C'est un hoplite en train de faire une sortie pour repousser une invasion soudaine des ennemis qui pillent et ravagent le pays. Ce jeune soldat a évidemment l'air de s'élancer plein d'ardeur au

---

*Romani*, 1895, p. 101). Nous possédons divers indices relatifs à l'origine égyptienne de ce genre de caricature chez les Grecs : elle se manifeste surtout dans les légendes grecques dont l'Égypte est le théâtre (Héraklès chez Busiris ou chez Antée, les Pygmées combattant contre lui ou contre les grues) ; elle s'attache aux types nègres et à ceux des nains difformes que les Grecs ont connus en Égypte ; dans une célèbre peinture de Pompéi (Helbig, 1380 ; Champfleury, *op. cit.*, p. 51), où Énée porte son père Anchise et conduit par la main son fils Ascagne, ils ont tous trois des têtes de chien telles qu'en porte Anubis (cf. E. Pottier, *La Nécropole de Myrina*, p. 476-94). C'est sans doute en raison de ce goût du grotesque que les Romains du temps de César aimaient à décorer leurs villas de tableaux d'Antiphilos (Varro, *De re rust.*, III, 2).

2. Cf. encore, pour la définition de φαντασία, Quintil. VIII, 3, 88 ; X, 7, 15. A. Trendelenburg a consacré, sous le titre ΦΑΝΤΑΣΙΑΙ, le 70e *Berliner Winkelmannspr.* (1910) à rechercher quelles œuvres plastiques pouvaient mériter ce nom. Il s'arrête sur celles dont la vie est si intense qu'elles suffisent à faire comprendre de quel épisode il s'agit, en l'absence des autres personnages qui, logiquement, devraient le compléter : tels le Lutteur Borghèse, les Tyrannoctones, la nouvelle Niobide de Rome, le Marsyas de Myron.

3. Par Plutarque on sait que ce tableau représentait Oreste tuant sa mère. Il formait donc sans doute un diptyque : d'abord le meurtre, puis la folie. Pour Thamyras et son concours avec les Muses, voir à Polygnote.

Προβάλλεται δὲ ἐντεῦθεν ἤδη τὴν ἀσπίδα, καὶ γυμνὸν ἐπισείει τὸ ξίφος φονῶντι ἐοικώς καὶ σφαγὴν βλέπων καὶ ἀπειλῶν δι' ὅλου τοῦ σχήματος, ὅτι μηδενὸς φείσεται. Καὶ πλέον οὐδὲν περιείργασται τῷ Θέωνι, οὐ λοχίτης, οὐ ταξίαρχος, οὐ λοχαγός, οὐχ ἱππεύς, οὐ τοξότης· ἀλλ' ἀπέχρησέν οἱ καὶ ὁ εἷς ὁπλίτης οὗτος πληρῶσαι τὴν τῆς εἰκόνος ἀπαίτησιν. Οὐ πρότερόν γε μὲν ὁ τεχνίτης ἐξεκάλυψε τὴν γραφήν, οὐδὲ ἔδειξε τοῖς ἐπὶ τὴν θέαν συνειλεγμένοις, πρὶν ἢ σαλπιγκτὴν παρεστήσατο, καὶ προσέταξεν αὐτῷ τὸ παρορμωτικὸν ἐμπνεῦσαι μέλος, διάτορόν τε καὶ γεγωνὸς ὅτι μάλιστα, καὶ οἷον εἰς τὴν μάχην ἐγερτήριον. Ἅμα τε οὖν τὸ μέλος ἠκούετο τραχὺ καὶ φοβερόν, καὶ οἷον εἰς ὁπλιτῶν ἔξοδον ταχέως ἐκβοηθούντων μελῳδούσῃ σάλπιγγι καὶ ἐδείκνυτο ἡ γραφή, καὶ ὁ στρατιώτης ἐβλέπετο τοῦ μέλους ἐναργιστέραν τὴν φαντασίαν τοῦ ἐκβοηθοῦντος ἔτι καὶ μᾶλλον παραστήσαντος.

## THÉOROS (*v. 320-280*).

**518.** *PLIN.*, XXXV, 144 : Theorus (pinxit) se inunguentem, idem ab Oreste matrem et Aegisthum interfici, bellumque Iliacum pluribus tabulis,

---

1. Sujet bien connu dans la statuaire. Cf. Furtwängler, *Masterpieces*, p. 257.

2. Brunn veut identifier Théoros à Théon, parce que Pline attribue à ce dernier une *Folie d'Oreste*, tandis que Plutarque parle de son *Oreste tuant sa mère*. Ce dernier tableau serait celui que Pline donne comme étant de Théoros. Blümner *Archaeol. Studien zu Lukian*, p. 60 a maintenu avec raison que les tableaux comme les peintres étaient distincts. Il croit retrouver le tableau de Théoros dans la description de Lucien, *De oeco*, 23 :

Ἑξῆς δὲ μετὰ τήνδε τὴν εἰκόνα ἕτερον δρᾶμα γέγραπται δικαιότατον, οὗ τὸ ἀρχέτυπον ὁ γραφεὺς παρ' Εὐριπίδου ἢ Σοφοκλέους δοκεῖ μοι λαβεῖν· ἐκεῖνοι γὰρ ὁμοίαν ἐγραψάτην εἰκόνα, Τὼ νεανία τὼ ἑταίρω Πυλάδης τε ὁ Φωκεὺς καὶ Ὀρέστης δοκῶν ἤδη τεθνάναι παρελθόντε τὰ βασίλεια καὶ λαθόντε φονεύουσιν ἄμφω τὸν Αἴγισθον· ἡ δὲ Κλυταιμνήστρα ἤδη ἀνήρηται καὶ ἐπ' εὐνῆς τινος ἡμίγυμνος πρόκειται καὶ θεραπεία πᾶσα ἐκπεπληγμένοι τὸ ἔργον οἱ μὲν ὥσπερ βοῶσιν, οἱ δέ τινες ὅπῃ φύγωσι περιβλέπουσι. Σεμνὸν δέ τι ὁ γραφεὺς ἐπενόησε τὸ μὲν ἀσεβὲς τῆς ἐπιχειρήσεως δείξας μόνον καὶ ὡς ἤδη πεπραγμένον παραδραμών, ἐμβραδύνοντας δὲ τοὺς νεανίσκους ἐργασάμενος τῷ τοῦ μοιχοῦ φόνῳ.

« Tout à côté, c'est un tableau qui représente une juste exécution : le peintre s'est inspiré, je crois, d'Euripide ou de Sophocle, car ces deux poètes ont traité le même sujet. Les deux adolescents liés d'amitié, Pylade le Phocidien et Oreste, qu'on a cru mort, sont arrivés en secret dans le palais ; en ce moment ils égorgent Egisthe. Clytemnestre, immolée déjà, gît demi-nue sur son lit. Tous les esclaves sont frappés d'épouvante ; les uns semblent pousser des cris, les autres cherchent par où s'enfuir. C'est une belle pensée de l'artiste que d'avoir simplement indiqué ce que ce meurtre avait d'impie, et, passant vite devant l'acte accompli, d'avoir plutôt montré les jeunes gens tout occupés au meurtre de l'amant. »

Dans la peinture de Théon, Égisthe n'aurait point figuré. On pourrait l'imaginer d'après la peinture de Pompéi Helbig, 1300 ; Robert, *Arch. Zt.*, 1883, pl. IX.

combat. Et l'on dirait qu'il est en proie à un transport furieux, comme inspiré par Arès. Ses yeux ont un regard terrible ; saisissant ses armes, il a l'air de s'élancer à toutes jambes sur les ennemis. Il commence déjà à s'abriter derrière son bouclier ; il brandit son épée d'un air sanguinaire et avec un regard meurtrier ; toute son attitude menaçante annonce qu'il n'épargnera personne. Théon n'a pas pris la peine de représenter autre chose, — soldat, taxiarque, lochage, cavalier ou archer, — mais il lui a suffi de ce seul hoplite pour remplir les exigences du tableau. L'artiste ne découvrit son œuvre, et ne la montra au public assemblé pour la voir qu'après avoir placé à côté un trompette, en lui recommandant de jouer la charge, avec une sonorité aussi perçante que possible, comme un appel aux armes. Au moment où l'air faisait entendre ses accents rudes et menaçants, comme pour une sortie d'hoplites accourant promptement à l'aide du chant de la trompette, le tableau fut découvert, et on vit le soldat, pendant que l'air ajoutait encore à l'illusion d'une sortie guerrière.

*De Théoros on connaît six œuvres :*

**518**. — (Dans la liste alphabétique des peintres de second ordre, le 25e est Théoros qui a peint) un homme qui se frotte d'huile [1], un Oreste tuant sa mère et Égisthe [2], une suite de tableaux représentant la guerre de Troie [3],

---

1 ; Springer-Michaelis, fig. 564), souvent imitée dans les sarcophages romains, où Clytemnestre, tombée à genoux devant Oreste, lui montre le sein qu'il s'apprête à percer en détournant la tête.

3. C'est la mention la plus ancienne de ces séries de tableaux représentant les principaux épisodes de la Guerre de Troie dont dérivent les *Tabulae iliacae* (cf. Bruning, *Arch. Jahrb.*, 1894, p. 164, et l'art. *Iliacae Tabulae* de Michon, dans le *Dict. des Ant.*) On retrouve dans les peintures de Pompéi plusieurs de ces scènes (cf. Helbig, *Untersuchungen*, p. 142). Mais l'idée la plus complète est celle que nous en donnent Virgile et Pétrone : Énée, au palais de Didon, « *voit représentés, dans l'ordre des temps, les combats d'Ilion....* Ici, les Grecs poursuivis par les Troyens ; là, les Troyens qu'Achille presse du bout de son char... Rhésus dans ses tentes surpris par Diomède.... celui-ci enlevant les coursiers du roi Thrace, ....Troïle, mortellement blessé, que ses chevaux emportent, *sa tête et ses cheveux traînant sur le sol et le fer de sa lance sillonnant la poussière...* les Troyennes allant, les cheveux épars, porter en suppliant le voile sacré à Pallas irritée... Achille traînant le corps d'Hector autour des murs de Troie, puis le vendant à Priam... *les armes du noir Memnon* et celles des Amazones, de Penthésilée, qui brandit son bouclier en forme de croissant et dont *le sein nu est pressé sous les nœuds d'un baudrier d'or* » (*Aen.* I, 456-93. On a mis en italiques les phrases traduites littéralement parce qu'elles peuvent donner une idée de ces peintures). — Quant à Pétrone, il fait décrire par Eumolpe, en une centaine de vers, une *tabula quae Trojae halosin ostendit.*

On peut y distinguer les épisodes suivants :

quod est Romae in Philippi porticibus, et Cassandram quae est in Concordiae delubro, Leontion Epicuri cogitantem, Demetrium regem.

## PIRAIKOS (*fin IVe s.*).

**519.** — *PLIN.*, XXXV, 112 : Namque subtexi par est minoris picturae celebris in penicillo, e quibus fuit Piraeicus. Arte paucis postferendus proposito nescio an destruxerit[1] se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et opsonia ac similia, ob hoc cognominatus rhyparographos,

1. Mayhoff corrige en *distinxerit*. Il faudrait traduire : peut-être s'est-il à dessein mis à part.

---

Construction du Cheval de Troie. — Départ de la flotte grecque pour Ténédos. — Les Troyens s'empressent autour du Cheval qu'ils veulent introduire dans les murs. — En vain Laocoon tire contre lui une flèche et le frappe de sa hache. — Deux serpents monstrueux sortent de la mer pour l'étouffer avec ses deux fils. — Au milieu de la nuit, les mille guerriers grecs sortent des flancs du cheval et commencent le sac de Troie (*Satyr.*, c. 89). On peut compléter Pétrone par la description du sac de Troie que Virgile met dans la bouche d'Énée : en dehors des passages cités p. précéd., elle est particulièrement picturale pour l'entrée du Cheval dans Troie (v. 235-40), pour la sortie des Grecs (258-65), pour Hécube réfugiée avec ses filles à l'autel (512-7).

1. Il peut s'agir ou des vaines prophéties de Cassandre ou de son enlèvement par Ajax, sujet traité par Polygnote et par Panainos (**166**) et dont on peut voir un écho dans les vers de Virgile, II, 403-6 :

> Ecce trahebatur passis Priameia virgo
> Crinibus a templo Cassandra adytisque Minervae,
> Ad caelum tendens ardentia lumina frustra,
> Lumina, nam teneras arcebant vincula palmas.

« Voici qu'elle était entraînée, les cheveux épars, la vierge, fille de Priam, Cassandre arrachée au temple et au sanctuaire de Minerve. Elle levait en vain vers le ciel ses yeux ardents, — ses yeux, car des liens retenaient ses mains délicates. »

et d'Ovide, *Met.*, XIII, 510-11 :

> ...Tractata comis, antistita Phœbi
> Non profecturas tendebat ad aethera palmas.

« Traînée par les cheveux, Cassandre, la prêtresse de Phébus, élevait vers le ciel ses mains qui ne pouvaient la secourir. »

ou encore de son meurtre par Clytemnestre sur le corps d'Agamemnon. C'est à ce dernier sujet que se rapporte un des tableaux de Philostrate, *Im.*, II, 10 :

[illegible] — ἐν νυκτὶ γὰρ ταῦτά που —, κρατῆρες δ' ἐκεῖνοι [illegible] πλήρεις δὲ ὄψων τράπεζαι, ...ἐν κόσμῳ δὲ [illegible] τὰ μὲν λελάκτισται, τὰ δὲ συντέτριπται, τὰ

qui sont à Rome sous les portiques de Philippe [1], une Cassandre que l'on voit dans le temple de la Concorde [2], une Léontion, maîtresse d'Épicure, en méditation, et le roi Démétrios [3].

*La peinture de genre et de nature morte passaient pour devoir à Piraïkos la vogue dont elles commencèrent à jouir à l'époque alexandrine :*

**519**. — C'est ici le lieu d'ajouter les artistes qui se sont rendus célèbres par le pinceau dans un genre moins relevé. De ce nombre fut Piraïkos [4]. Je ne sais s'il s'est fait tort par le choix de ses sujets ; toujours est-il que, se bornant à des sujets humbles, il n'en a pas moins, dans leur bassesse même, obtenu la plus grande gloire. On a de lui des boutiques de barbiers et de cordonniers, des ânes, des provisions de cuisine et autres choses semblables, ce qui le fit surnommer le *rhyparographe* [5]. Ses tableaux font

---

δὲ ἀπ' αὐτῶν κεῖται... Τὰ δὲ τῶν κειμένων σχήματα ὁ μὲν ἐκτέτμηται τὴν φάρυγγα..., ὁ δ' ἀποκέκοπται τὴν κεφαλὴν.... ὁ δὲ ἀπῆρακται τὴν χεῖρα..., ὁ δὲ ἐφέλκεται τὴν τράπεζαν ἐκπεσὼν τῆς κλίνης, ὁ δ' εἰς ὤμους καὶ κεφαλὴν κεῖται... Τὸ δὲ κυριώτατον τῆς σκηνῆς Ἀγαμέμνων ἔχει κείμενος... ἐν μειρακίοις καὶ γυναίοις..., κυριωτέρα δὲ ἐν οἴκτῳ τὰ τῆς Κασάνδρας, ὡς ἐφέστηκε μὲν αὐτῇ μετὰ τοῦ πελέκεως ἡ Κλυταιμνήστρα μανικὸν βλέπουσα καὶ σεσοβημένη τὰς χαίτας καὶ τραχεῖα τὴν ὠλένην, αὐτὴ δὲ ὡς ἀβρῶς τε καὶ ἐνθέως ἔχουσα περιπεσεῖν ὥρμηκε τῷ Ἀγαμέμνονι ῥιπτοῦσα ἀφ' αὐτῆς τὰ στέμματα..., διηρμένου δὲ ἤδη τοῦ πελέκεως ἀναστρέφει τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐκεῖ, βοᾷ δὲ... οἰκτρόν... »

« ...Voici des flambeaux qui dispensent la lumière (car la scène doit se passer la nuit) ; voilà des cratères dispensateurs du vin, en or, plus brillants que le feu, des tables chargées de mets... ; mais rien de tout cela n'est à sa place ; les convives, en mourant, ont tout culbuté du pied, tout brisé, tout jeté à terre en désordre... Les corps gisent dans des attitudes diverses ; l'un a la gorge tranchée... ; l'autre, la tête coupée... ; cet autre, la main arrachée... ; celui-ci entraîne la table en tombant du lit ; celui-là est tombé sur les épaules et la tête... Le principal personnage de la scène est Agamemnon gisant... au milieu d'adolescents et de femmes... Mais ce qui excite plus de pitié, c'est Cassandre ; auprès d'elle se dresse avec la hache, Clytemnestre, les yeux égarés, échevelée, le bras roidi par l'effort ; Cassandre, dans un élan de tendresse et d'exaltation, se précipite sur Agamemnon, lançant loin d'elle ses bandelettes ; ...elle tourne les yeux vers la hache déjà levée, et pousse un cri lamentable... »

2. Temple du Forum restauré par Tibère.

3. Ces deux tableaux nous fournissent nos seuls points de repère pour la date de Théoros : contemporain d'Aristeidès qui a peint comme lui une Léontion, et cela vers 320, il a dû travailler encore après 305, date où Démétrios Poliorcète prit le titre royal.

4. Nous avons appliqué à Parrhasios le vers de Properce qu'Overbeck rapporte à *Pireieus*.

5. La peinture d'objets vils, ῥυπαρογραφία, et la peinture de menus objets, ῥωπογραφία (ῥῶπος, qui signifie menue marchandise, pacotille, est employé par Diodore, *Exc.* XVI, 6, au sens de tableau de nature morte) sont les deux variétés que les anciens distinguaient dans cette école qui fut pour eux ce que l'école hol-

in iis consummatae voluptatis, quippe eae pluris veniere quam maxumae multorum.

## KALATÈS ET KALLIKLÈS

**520.** — *VARRO. De Vita P. R.* fr. 1 *ap. CHARIS. Inst. gramm.*, I, p. 126 Keil : Neque ille Callicles quaternum digitum tabellis nobilis cum esset factus, tamen in pingendo adscendere (non potuit ad Euphranoris altitudinem.

---

landaise a été au XVII^e s. Ils l'opposaient à la *mégalographia* (Vitr. VII, 5), non à cause de la dimension des toiles, mais à cause de la nature des sujets : scènes d'intérieur, épisodes de la vie bourgeoise ou rurale, natures mortes, même ces petits paysages que les Latins appelaient *topiara opera* (Vitr. VII, 5, 1). Une lettre de Cicéron à Atticus datée de Pompéi atteste que les paysages rentraient dans la *rhopographia : Haec loca venusta sunt, abdita certe, et, si quid scribere velis, ab arbitris libera. Sed nescio quomodo οἶκος φίλος. Itaque me referunt pedes in Tusculanum. Et tamen haec ῥωπογραφία ripulae videtur habitura celerem satietatem. Equidem etiam pluvias metuo, si prognostica nostra vera sunt : ranae enim ῥητορεύουσιν* (*ad Att.*, XV, 16). Comme le terme de ῥυπαρογράφος n'est connu que par ce texte et qu'il a semblé un peu singulier pour désigner un genre admiré, Urlichs a proposé de corriger *rhyparographos* en *rhopicographos*, en s'appuyant sur une épigramme où une mère, consacrant un tableau de son fils à Dionysos, s'excuse de ne pas lui offrir une peinture importante comme les riches, mais un petit tableautin ῥωπικὰ γραφαμένα (*Anth. Pal.*, VI, 365). Les *opsonia* (mot calqué sur le grec ὀψωνία, victuailles *ac similia* désignent bien des natures mortes : Philostrate en a donné des exemples dans ses deux descriptions des *Présents d'hospitalité :*

...Σῦκα μέλανα ὁποῖ λειοῦμενα στεφόρευται μὲν ἐπὶ φύλλων ἀμπέλου, γέγραπται δὲ μετὰ τῶν τοῦ φλοιοῦ ῥηγμάτων. Καὶ τὰ μὲν ὑποκέχηνε παραπτύοντα τοῦ μέλιτος, τὰ δ' ὑπὸ τῆς ὥρας οὐ ἐστάσται. Παρεῖον δὲ αὐτῶν ὄζος ἔρριπται μὰ Δί' οὐκ ἀργὸς ἢ κενὸς τοῦ καρποῦ, σκιάζει δὲ καὶ σῦκα τὰ μὲν ὠμα καὶ ὀλόνθους ἔτι, τὰ δὲ ῥυσὰ καὶ ἔξωρα, τα δὲ ὑποσέσηρε παραφαίνοντα τοῦ γονοῦ τὸ ἄνθος, τὸ δ' ἐπ' ἄκρου τοῦ ὄζου στρουθὸς διορώρυχεν, ....Καρύοις δὲ ἅπαν στρωτὸν τοῦδαφος, ὧν τὰ μὲν παρατέτριπται τοῦ ἐλύτρου, τὰ δὲ ἔγκειται μεμυκότα, τὰ παρεμφαίνει τὴν διαφύσιν. Ἀλλὰ καὶ ὄγχνας ἐπ' ὄγχναις ὁρᾷ καὶ μῆλα ἐπὶ μήλοις... Κεράσου δὲ ταῦτα ὁρᾷ, ὁπώρα τις αὐτὴ ῥοτρυδὸν ἐν τάλαρῳ, ὁ τάλαρος δὲ οὐκ ἀλλοτρίων πέπλεκται λύγων... Ἐπὶ φύλλων κράδης μὲν γλωρῶν ἐλδεδυκὸς ἤδη τοῦ καρποῦ καὶ ἀναπλήρωσιν ὡραῖον εἴ τις ἀπιδοῦ, καὶ τρωφᾶται ἐφ' ἑτέρου φύλλου νεοπαγὴς καὶ σαλεύουσα καὶ ψυκτῆρες γάλακτος οὐ λευκοῦ μόνον ἀλλὰ καὶ στίλπνου..... I, 30.

...Des figues noires, humides de suc, sont entassées sur des feuilles de vigne : elles sont représentées avec les fentes de leur enveloppe ; les unes bâillent un peu et laissent suinter du miel ; les autres, par l'effet de la maturité, sont pour ainsi dire fendues en deux. Près d'elles s'allonge une branche, non point par Zeus stérile et sans fruit, mais qui ombrage de ses feuilles d'autres figues, celles-ci vertes et encore loin d'être mûres, celles-là ridées et trop avancées, d'autres entr'ouvertes, laissant apercevoir l'intérieur juteux et brillant ; celle qui est au bout de la branche a été creusée par un moineau... Le sol est [illegible] jonché de noix, les unes dépouillées de leur enveloppe, d'autres

un plaisir infini et ils se sont vendus plus cher que de très grandes œuvres de beaucoup d'artistes [1].

*On a vu Kalatès et Kalliklès groupés entre Piraïkos et Antiphilos comme auteurs de petits tableaux à sujets comiques* **514** [2]. *C'est ce qui permet de les placer à leur époque. Kalliklès devait, comme ces deux peintres, être très goûté à Rome à la fin de la République pour que Varron en parlât ainsi :*

**520**. — Bien que le fameux Kalliklès sût s'ennoblir en peignant des tableautins hauts de quatre doigts, cependant il ne put parvenir à la hauteur d'Euphranor.

---

enfermées dedans, d'autres montrant leur cloison inférieure. Voici aussi ces accumulations de poires, de pommes... Voici les dons du cerisier. Voici toute une vendange de grappes dans un panier ; et le panier n'est pas tressé d'autres tiges que de tiges de vigne... Sur des feuilles de figuier, du miel pâle, contenu dans un rayon de cire et prêt à déborder si on presse ; sur une autre feuille, un fromage, récemment caillé et frissonnant, des jattes de lait non pas seulement blanc, mais éclatant de blancheur... »

Ὁ μὲν ἐν τοῖ οἰκίσκοι λαγωὸς... κάθηται... ἐπὶ τῶν σκελῶν ὑποκινῶν τοὺς προσθίους καὶ ὑπεγείρων τὸ οὖς, ἀλλὰ καὶ βλέπει παντὶ τοι βλέμματι.... ὁ δ' ἐκκρεμάμενος τῆς αὔου δρυὸς ἀνερρωγώς τε τὴν γαστέρα καὶ δέρμα τοῖν ποδοῖν ἐκδεδυκὼς ὠκύτητα κατηγορεῖ τοῦ κυνὸς ὃς ὑπὸ τῆς δρυὸς κάθηται... Τας πλησίον τοῦ λαγὼ νήττας — ἀρίθμει δὲ αὐτὰς δέκα — καὶ τοὺς ὁσαιπερ αἱ νῆτται χῆνας οὐ δεῖ βλιμάζειν· ἀποτέτιλται γὰρ αὐτῶν τὸ περὶ τὰ στέρνα πᾶν..... Εἰ δὲ ζυμίτας ἄρτους ἀγαπαις ἢ ὀκταβλώμους, ἐκεῖνοι πλησίον ἐν βαθεῖ τοι κανοι.... Τι οὖν οὐ τὰς δρυπεπεῖς ἁρπάζεις, ὧν ἐφ' ἑτέρου κανοῦ σωρὸς οὗτος,... Καὶ μηδὲ τραγημάτων ὑπερίδῃς, εἴ τί σοι μεσπίλου μέλει καὶ Διὸς βαλάνων... Ἐρρέτω καὶ τὸ μέλι... παρούσης παλάθης ταυτησὶ... περιαμπίσχει δὲ αὐτὴν φύλλα οἰκεῖα..... II, 26).

« Ce lièvre dans la cage... est assis sur ses pattes de derrière, remuant doucement les pattes de devant, dressant l'oreille ; et il regarde à pleins yeux... L'autre, qui est pendu à ce chêne sec, le ventre ouvert et les pattes dépouillées, témoigne de l'agilité du chien qui est assis sous le chêne... Ces canards qui sont près du lièvre — compte-les, il y en a dix — et ces oies en nombre égal aux canards, inutile de les tâter ; car on leur a plumé toute la poitrine... Si tu aimes les pains au levain et les pains en huit portions, en voici à côté dans cette profonde corbeille... Pourquoi ne prends-tu pas les olives mûres qui forment ce monceau sur une autre corbeille ?.... Ne dédaigne pas non plus les friandises, si tu as quelque goût pour la nèfle et pour les châtaignes... Fi du miel..., quand on a à sa disposition ce gâteau de figues... ; des feuilles de figuier l'enveloppent... »

1. Comme Piraïkos passe pour le fondateur du genre et qu'Antiphilos paraît déjà l'avoir pratiqué, ainsi que Néalkès, Philiskos et Simos, il faut apparemment placer Piraïkos à la fin du IVe s. Si son nom était bien tel que nous le transcrivons (probablement Πειραίκος en grec), il semble difficile de ne pas le mettre en rapport avec le Pirée ; ce serait donc un Athénien. Cf. Helbig, *Untersuchungen*, p. 366.

2. Peut-être s'agissait-il de tableaux dont les sujets étaient empruntés aux comédies et aux mimes, avec leurs personnages grotesquement accoutrés qui, du temps de Sophron à celui de Philistion, tiennent une si grande place dans la peinture de vases de l'Italie du Sud. Cf. Romagnoli, *Ausonia*, 1907, p. 243 ; V. Festa, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 321 ; G. Richter, *Am. J. Arch.*, 1913, p. 149.

# X

# LA PEINTURE HELLÉNISTIQUE DU IIIe AU Ier SIÈCLE

*Les peintres de la période hellénistique, entre 290 et 50 av. J.-C., ne pouvant être la plupart datés avec précision, il faut subsistuer à l'ordre chronologique un groupement selon les grands centres d'art de l'époque : Sicyone, Athènes, Rhodes, Pergame, Antioche, Alexandrie.*

## SECONDE ÉCOLE DE SICYONE

### TIMANTHE II DE SICYONE

**521**. — *PLUT.*, *Arat.*, 32, 3 : Ὁ δὲ Ἄρατος... φησὶ τρεψάμενος τοὺς Αἰτωλοὺς καὶ φεύγουσι συνεισπεσὼν εἰς τὴν πόλιν ἐξελάσαι κατὰ κράτος, ἑπτακοσίους δὲ ἀποκτεῖναι. Τὸ δὲ ἔργον ἐν τοῖς μεγίστοις διεβοήθη, καὶ Τιμάνθης ὁ ζωγράφος ἐποίησεν ἐμφαντικῶς τῇ διαθέσει τὴν μάχην ἔχουσαν.

### NÉALKÈS DE SICYONE

**522**. — *PLUT.*, *De Fort.*, 4 (p. 99 B.) : [Νεάλκη] μέντοι φασὶν ἵππον ζωγραφοῦντα τοῖς μὲν ἄλλοις κατορθοῦν εἴδεσι καὶ χρώμασι, τοῦ δ' ἀφροῦ τὴν παρὰ τῷ χείλει χαυνότητα καὶ τὸ συνεκπίπτον ἄσθμα μὴ κατορθοῦντα, γράφειν τε πολλάκις καὶ ἐξαλείφειν, τέλος δ' ὑπ' ὀργῆς προσβαλεῖν τῷ πίνακι τὸν σπόγγον ὥσπερ εἶχε τῶν φαρμάκων ἀνάπλεων, τὸν δὲ προσπεσόντα θαυμαστῶς ἐναπομάξαι καὶ ποιῆσαι τὸ δέον.

**523**. — *PLIN.*, XXXV, 142 : Nealces [pinxit] Venerem, ingeniosus et sollers in arte, siquidem cum proelium navale Persarum et Aegyptiorum pinxisset, quod in Nilo cuius est aqua maris similis factum volebat intellegi, argumento declaravit quod arte non poterat : asellum enim bibentem in litore pinxit et crocodilum insidiantem ei.

---

1. Ce passage est donc extrait des *Mémoires* d'Aratos.

2. Le combat de Pellène se place en 235. Timanthe pourrait être le petit-fils de celui qui fut, au IVe s., l'un des fondateurs de l'école de Sicyone. Klein (II, p. 186) attribue à ce second Timanthe le *Cyclope* que nous avons laissé au premier peintre de ce nom (**313**). Il y voit (III, p. 105) le modèle du *Nil aux enfants* dont il sera question un peu plus loin (**648**).

3. Fronton (*ad Verum*, I, p. 124), développant l'idée qu'il ne faut pas demander aux artistes le contraire de ce qui fait leur talent naturel, demande si l'on aurait idée de commander à Néalkès des *magnifica* ; cf. Pfuhl, *Goett. Gel. Anz.*, 1910, p. 806.

*L'école de Sicyone paraît avoir refleuri dans la deuxième moitié du IIIe siècle à l'époque où Aratos donnait tant d'éclat à sa ville natale. Timanthe aurait représenté un de ses exploits.*

**521**. — Aratos... dit[1] qu'ayant mis en déroute les Étoliens, et leur donnant la chasse, il entra dans la ville pêle-mêle avec les fuyards, les dispersa de force et en tua sept cents. Cet exploit fut mis au rang des plus brillants faits d'armes, et le peintre Timanthe représenta la bataille dans un tableau plein de vie[2].

*On sait déjà que Néalkès était l'ami d'Aratos* (**322**) *et il semble résulter de ceci qu'il était surtout connu comme peintre de genre*[3]. *On connaît son* Cheval écumant.

**522**. — On raconte que Néalkès, peignant un cheval, avait réussi à rendre selon son goût toutes les formes et toutes les couleurs, sauf pour l'effervescence de l'écume autour du mors et l'haleine sortant en même temps de la bouche; en cela il échouait, s'y reprenait à plusieurs reprises, effaçait ce qu'il avait fait, jusqu'à ce qu'enfin de colère il jeta contre le tableau son éponge, pleine de couleurs comme elle était; l'éponge, en l'imbibant par son contact, fit admirablement ce qu'il fallait[4].

*Il est plus difficile de faire cadrer avec sa réputation comme peintre de genre la notice suivante de Pline qui classe Néalkès parmi les* primis proxumi.

**523**. — Néalkès peignit une Vénus. C'était un homme plein de talent et de ressources en son art, s'il est vrai que, peignant une bataille navale entre Perses et Égyptiens, comme il voulait faire comprendre qu'elle avait lieu dans le Nil (dont l'eau est semblable à celle de la mer)[5], il l'indiqua par un symbole que l'art seul n'eût pu rendre : il peignit en effet, un âne s'abreuvant sur la rive et un crocodile qui le guettait[6].

---

4. Rappelons que cette anecdote se retrouve en dehors de ce passage dans Valère Maxime, VIII, 11 *ext.* 7, qui ne donne pas le nom du peintre ; chez Dion Chrysostome, *Orat.* LXIII, 4, et Sextus Empiricus, *Pyrrh. Hypoth.*, I, 28 (p. 8 Bekker).

5. Pline veut sans doute dire que Néalkès avait peint l'eau du Nil bleue comme celle de la mer. Dans Moschos on voit, sur la corbeille d'Europe, κυάνου δ'ἐτέτυκτο θάλασσα (v. 47).... ἀργύρεος μὲν ἔην Νείλου ῥόος (v. 53).

6. Munzer (*Hermes*, 1895, p. 532) a montré que Pline n'avait pas compris ici sa source (qui serait, d'après lui, Douris de Samos). La bataille représentée serait une de celles livrées par Artaxerxès Ochos pour réduire l'Égypte révoltée. On sait précisément que, pour montrer leur haine envers ce roi qui n'épargnait pas leurs temples, les Égyptiens l'identifiaient à Set-Typhon, le démon du Mal, personnifié par un âne roux; les nombreux mercenaires Grecs qui combattaient à leur côté transformèrent aussi Ὦχος en ὄνος (Ael., *Hist. var.* IV, 8; Plut., *De Iside*, 31). Je crois qu'on pourrait fixer même à 346 l'épisode que commémorait cette peinture: le crocodile y était, en effet, figuré guettant l'âne au bord de

## ANAXANDRA, FILLE DE NÉALKÈS

**524** *CLEM. ALEX., Strom.*, IV, 124 p. 620 Potter, II, p. 302, 16, Stählin. Παραπέμπομαι τοίνυν τὰς ἄλλας διὰ τὸ μῆκος τοῦ λόγου, μήτε τὰς ποιητρίας καταλέγων. Κόριννάν καὶ Τελεσίλλαν Μυΐάν τε καὶ Σαπφώ, ἢ τὰς ζωγράφους, καθάπερ Εἰρήνην τὴν Κρατίνου θυγατέρα καὶ Ἀναξάνδραν τὴν Νεάλκους, ἃς φησι Δίδυμος ἐν Συμποσιακοῖς.

## ÉRIGONOS, ÉLÈVE DE NÉALKÈS ET SES ÉLÈVES PASIAS ET AÉGINÉTÈS

**525**. — *PLIN.*, XXXV, 145 : Non omittetur inter hos insigne exemplum. Namque Érigonus tritor colorum Nealcae pictoris in tantum ipse profecit ut celebrem etiam discipulum reliquerit Pasian, fratrem Aeginetae rectoris.

## LÉONTISKOS, MNASITHÉOS ET XÉNON DE SICYONE

**526**. — *PLIN.*, XXXV, 141 : Leontiscus pinxit Aratum victorem cum tropaeo, psaltriam.

**527**. — *PLIN.*, XXXV, 146 : Mnasitheus Sicyonius... Xenon Neoclis discipulus Sicyonius.

---

l'eau; il doit donc s'agir de la tentative malheureuse faite par Ochos en 406 pour forcer le passage des canaux et des marais qui barraient l'isthme de Suez où se noya une partie de son armée; l'année suivante il était vainqueur et tant de milliers de Grecs coopérèrent à la prise de Bubastis qu'on n'aurait guère admis en Grèce qu'on fît de l'esprit sur cet épisode (cf. les textes à ce sujet dans Judeich, *Kleinasiatische Studien*, p. 176-9). Si l'on croit que le tableau de Néalkès a été composé à cette occasion, il faudra distinguer un Néalkès l'ancien qui pourrait être, comme Timanthe l'ancien, le grand-père des contemporains d'Aratos. C'est ce que suppose Munzer ; mais l'hypothèse ne s'impose pas. Vu les relations d'Aratos avec l'Égypte et la façon dont les peintres de Sicyone étaient appréciés par Ptolémée IV (voir p. 254, n. 1), il n'y aurait rien d'impossible qu'un peintre de Sicyone eût représenté à cette date ce combat dont le souvenir devait flatter et les Égyptiens et Ptolémée III qui se vante précisément, dans les inscriptions de Canope et d'Adulis, d'avoir « rapporté pour les restituer aux temples les statues sacrées enlevées par les Perses » (cf. Bouché-Leclercq, *Histoire des Lagides*, I, p. 267) ; c'est également à cette époque que se développent les légendes qui donnent aux Lagides, par Alexandre, comme ancêtre Nektanébo, le dernier roi national détrôné par Ochos.

1. Voir **170**.

2. On a proposé de corriger en *Anaxandra* l'*Anaxander*, inconnu par ailleurs, que Pline mentionne dans sa seconde liste alphabétique.

3. Il s'agit de Didymos d'Alexandrie, le célèbre grammairien contemporain de César et d'Auguste.

4. Munzer (*loc. cit.*) veut faire d'Érigonos le broyeur de son Néalkès l'ancien, sous prétexte que cette anecdote aussi proviendrait de Douris (qui écrivit vers 300).

*On citait encore, comme peintre de Sicyone, la fille de Néalkès, Anaxandra :*

**524**. — Je laisse donc de côté les autres pour ne pas allonger mon discours et je n'énumère ni les poétesses, Corinne, Télésilla, Myia, Sappho, ni les femmes-peintres, comme Eiréné, fille de Kratos [1], et Anaxandra, fille de Néalkès [2], dont parle Didymos dans ses *Symposiaques* [3].

*Son broyeur de couleurs Erigonos et les élèves de ce dernier, Pasias et Aiginetas :*

**525**. — Il ne faut pas omettre parmi ceux-ci (les *primis proxumi*) un exemple remarquable. C'est celui d'Érigonos [4], qui, de broyeur de couleurs qu'il était d'abord chez le peintre Néalkès, se perfectionna lui-même si bien qu'il laissa même un élève célèbre, Pasias, le frère du peintre Aiginétès [5].

*Parmi les peintres* primis proxumi *Léontiskos :*

**526**. — Léontiskos peignit Aratos vainqueur avec un trophée [6], une joueuse de cithare [7].

*et parmi les peintres* vix transcursu dicendi, *Xénon, peut-être élève de Néalkès* [8] *et Mnasithéos* [9] (**527**).

---

Mais il n'est pas nécessaire de supposer que Pline ait eu cette source. Il n'y a aucune raison non plus de considérer cette anecdote comme invraisemblable parce que Pline en rapporte de pareilles sur Lysippe (XXXIV, 61) et sur Protogène (XXXV, 101).

5. Overbeck et Brunn, lisant *fictoris* ou *pictoris* d'après de mauvais mss., faisaient du frère de Pasias un sculpteur éginète. Il est très possible qu'un nom de personne soit tombé devant *Aeginetæ*, bien qu'on connaisse d'autres ethniques pris comme noms de personne.

6. Je ne vois aucune raison de douter, avec Sellers, que cet Aratos soit l'illustre Sicyonien ; mais le trophée n'est probablement pas, comme on l'a cru, un trophée élevé sur le tyran Aristippos : ce n'était pas la coutume d'en élever après des révolutions intestines. Il doit s'agir d'une des grandes victoires d'Aratos ; Polybe nous dit précisément (IV, 8) que le Péloponèse était plein des *trophées* d'Aratos. On peut imaginer le tableau d'après les fresques de Pompéï où l'on voit le vainqueur couronné et la Victoire de part et d'autre d'un trophée (A. Reinach, *Rev. ét gr.*, 1913, p. 392). Il y a donc tout lieu de placer Léontiskos parmi les peintres de Sicyone.

7. Il s'agit sans doute d'une courtisane, à en juger par l'emploi du mot *psaltria* dans la comédie latine (cf. aussi le sculpteur Hérodotos d'Olynthe dont Tatien mentionne à la fois la hétaïre Glycène et la *psaltria* Argeia). Une belle peinture d'une cithariste assise se trouve parmi les fresques de Bosco-Reale (A. Sambon, *Les fresques de B.*, pl. I ; cf. Helbig, 1442) et l'on peut rappeler les deux danseuses aux crotales d'une peinture de Cornéto (Martha, *L'art étrusque*, fig. 288).

8. Il y a tout lieu de croire que *Neolcis* doit être corrigé en *Nealcis*.

9. Il est très vraisemblable que ce Mnasithéos est identique à celui qui fut un des principaux complices d'Aratos dans la conspiration qui instaura son pouvoir à Sicyone (Plut. *Arat.*, 7).

# ÉCOLES DIVERSES

*Bien qu'Athènes soit sans doute resté un grand centre d'art à l'époque hellénistique, on ne sait presque rien de sa peinture. On peut dater du premier tiers du IIIe s. l'activité d'Olbiadès.*

## OLBIADÈS

**528.** — *PAUS.*, I, 3, 5 : Ὀλβιάδης δὲ Κάλλιππον, ὃς Ἀθηναίους ἐς Θερμοπύλας ἤγαγε φυλάξοντας τὴν ἐς τὴν Ἑλλάδα Γαλατῶν ἐσβολήν.

## HÉRAKLEIDÈS LE MACÉDONIEN ET MÉTRODOROS DE STRATONICÉE

**529.** — *PLIN.*, XXXV, 146... : Heraclides Macedo.

**530.** — *PLIN.*, XXXV, 135 : Est nomen et Heraclidi Macedoni. Initio naves pinxit captoque Perseo rege Athenas conmigravit, ubi eodem tempore erat Metrodorus pictor idemque philosophus, in utraque scientia magnae auctoritatis. Itaque cum L. Paulus devicto Perseo petiisset ab Atheniensibus ut sibi quam probatissimum philosophum mitterent ad erudiendos liberos, item pictorem ad triumphum excolendum, Athenienses Metrodorum elegerunt, professi eundem in utroque desiderio praestantissimum, quod ita Paulus quoque iudicavit.

## TIMAINÉTOS

**531.** — *PAUS.*, I, 22, 7 : Ἔτι δὲ τῶν γραφῶν παρέντι τὸν παῖδα τὸν τὰς ὑδρίας φέροντα καὶ τὸν παλαιστὴν ὃν Τιμαίνετος ἔγραψεν, ἐστὶ Μουσαῖος.

---

1. Pausanias rappelle (X, 20, 3) que le chef des Athéniens qui reçut le commandement général aux Thermopyles en 278 s'appelait Κάλλιππος ὁ Μοιροκλέους. Il avait probablement noté le patronymique sur la dédicace du tableau qui se trouvait au Boulentérion, peut-être une épigramme comme celle qui, au portique de Zeus Eleutherios, commémorait l'héroïsme du jeune Kydias tombé aux Thermopyles (Paus. X, 21, 3). On ne sait rien de plus ni du tableau ni du peintre. On peut seulement se demander si le tableau représentant la victoire d'Antigonos Gonatas en 277 sur les Gaulois, qui fut dédié à l'Acropole par Hérakleitos d'Athmonée, ne serait pas du même peintre (*IG*, B, 371 *b*, *Sylloge*, ἀνατίθησιν τῇ Ἀθηνᾷ τῇ Νίκῃ [illegible] ὑπομνήματα τῶν τοῦ Βασιλέως πεπραγμένων πρὸς τοὺς βαρβάρους ὑπὲρ τῆς τῶν Ἑλλήνων σωτηρίας ; cf. A. Reinach, *Mon. Piot*, 1914 ; dans cet article on trouve également un rapprochement entre ces peintures et les scènes de *galatomachie* qui se voient sur un fragment de relief en terre cuite du Pirée et sur un fragment de fresque de Délos).

2. Il est clair que cette notice plus développée sur Hérakleidès a été rajoutée par Pline, à principale source grecque s'arrêtant à la 121e Ol. 296-3 ; depuis cette

**528**. — Olbiadès a peint ce Kallippos [1] qui conduisit les Athéniens aux Thermopyles pour s'opposer à l'invasion des Gaulois dans la Grèce.

*du premier tiers du IIe : celle de Hérakleidès le Macédonien* (**529**) *et celle de Métrodoros qui fut envoyé à Rome en 167 :*

Le Macédonien Hérakleidès a aussi un nom [2]. Il commença par peindre des vaisseaux [3], puis, après la capture du roi Persée, il émigra à Athènes. Là vivait à la même époque Métrodoros, à la fois peintre et philosophe, dont l'autorité était grande dans ces deux disciplines [4]. Aussi, quand Paul-Émile, vainqueur de Persée, demanda aux Athéniens de lui envoyer leur philosophe le plus estimé pour l'éducation de ses fils [5] et, en même temps, un peintre pour décorer son triomphe [6], les Athéniens choisirent Métrodoros, déclarant qu'il pouvait mieux que personne satisfaire à ce double désir, et Paul-Émile en jugea comme eux [6].

*Rien ne permet de préciser la date de Timainetos :*

**531**. — Enfin, sans parler de l'Enfant hydrophore ni du lutteur peint par Timainétos, on voit le portrait de Musée [7].

---

date il ne donne que des noms sans détails biographiques ou chronologiques. Je supposerai volontiers qu'il a trouvé cette mention d'Hérakleidès dans le passage que Polybe a dû consacrer à Métrodoros.

3. On a vu que tel avait été aussi le cas de Protogène ; comme pour le maître de Rhodes, je ne crois pas qu'il s'agisse de décorations aux proues des vaisseaux, mais de « marines », surtout de ces vues de ports ou de ces batailles navales comme on en voit en grand nombre à Pompéï.

4. Ce Métrodoros peut être identique au *Metrodoro qui de architectonice scripsit*, des *auctores externi* cités par Pline comme autorités pour son livre XXXV ; il l'est certainement à Métrodoros de Stratonicée, philosophe qui passa de l'Académie à l'école de Carnéade. S'il est venu à Rome au lendemain de Pydna, en 167, il a pu en être expulsé par l'édit rendu en 161 contre les philosophes et les rhéteurs ; mais la fameuse ambassade de trois philosophes, Carnéade, Kritolaos et Diogène, envoyés en 156 par les Athéniens à Rome, permet de croire que le disciple de Carnéade avait cependant trouvé bon accueil (cf. G. Colin, *La Grèce et Rome*, p. 308, 572).

5. On sait par Plutarque (*Aem.*, 6) que Paul-Émile fit venir pour l'éducation de ses fils — parmi lesquels le futur Scipion Émilien — « non seulement des grammairiens, des sophistes et des rhéteurs, mais aussi des sculpteurs et des peintres » (πλάσται καὶ ζωγράφοι).

6. Il ne s'agit pas des *tabulae* qui d'après Tite Live (XLV) 34, figurèrent en grand nombre au triomphe de Paul-Émile, tableaux de maîtres rapportés de Macédoine, mais de grandes compositions rapidement brossées pour dépeindre au peuple l'aspect du pays vaincu et de ses habitants, les batailles principales, etc.

7. Ces deux œuvres de Timainetos sont les 9me et 10me tableaux mentionnés par Pausanias à la Pinacothèque (**121**).

## PHASIS

532. *ANTH. PAL.*, XVI, 117 (*PLAN.*, IV, 117) :

Οὔ σε, μάκαρ Κυνέγειρ', ἐτύμως Κυνέγειρον ἔγραψε
Φάσις, ἐπεὶ βριαραῖς ἄνθετο σὺν παλάμαις.
ἀλλὰ σοφός τις ἔην ὁ ζωγράφος, οὐδέ σε χειρῶν
νόσφισε, τὸν χειρῶν οὕνεκεν ἀθάνατον.

## KALLIDÈS

533. *LUC.*, *Dial. Mer.*, VIII, 3 : Καλλίδης γὰρ ὁ γραφεὺς ἔνδον ἦν.

## HÉLIODOROS

534. *PAUS.*, I, 37, 1 : Μετὰ δὲ τοῦ Κηφισοδώρου τὸ μνῆμα τέθαπται μὲν Ἡλιόδωρος Ἀλεύς· τούτου γραφὴν ἰδεῖν ἔστι καὶ ἐν τῷ ναῷ τῷ μεγάλῳ τῆς Ἀθηνᾶς.

## ARISTOKLEIDÈS. — ANDROBIOS

535. *PLIN.*, XXXV, 138 : Aristoclides qui pinxit aedem Apollinis Del-

---

1. Bien que le Cornélius donné comme auteur de l'épigramme (peut-être Cornélius Gallus) oblige à descendre jusqu'à l'époque romaine, il paraît vraisemblable que c'est pour Athènes qu'a été peint un Cynégire. Sur celui de Mikon, voir p. 161. Le même sujet a été l'objet de l'épigramme suivante dans l'*Anthologie* (118), due à Paul le Silentiaire.

2. Il est possible que ce nom soit inventé par Lucien ; mais, comme Pline mentionne un *Callides* parmi les bronziers de second ordre (XXXIV, 85), bronzier sans doute identique au *Kalliadès* dont Tatien (*C. Graec.* 55) cite une statue célèbre de Néaira, et comme cette Néaira est sans doute identique à la courtisane contre laquelle Démosthène a prononcé son discours *Contra Neaeram*, il est donc possible que ce soit à ce même artiste que Lucien pense. Le rhéteur avait pris son nom, comme tant d'autres traits de ses *Dialogues des Courtisanes*, dans la Comédie moyenne ou nouvelle. Voici le relevé des pièces de cette Comédie où il était question de peintres : des pièces intitulées *Zôgraphos* ou *Zôgraphoi* ont été faites par Amphis (fr. 41), Anaxandridès (fr. 33), Antiphanès (fr. 98), Diphilos, Euboulos (fr. 41), Hipparchos ; une pièce d'Alexis paraît s'être appelée *Graphé* (une autre *Koniatès*, cf. **30**) et l'on trouve des allusions à la peinture dans Alexis, fr. 20, 245. Sur les portraits de courtisanes en Grèce, voir *Anth. pal.*, V, 149, 158, VI, 208 et F. Lenormant, *Gaz. arch.*, 1877, p. 142.

3. On a voulu voir dans ce personnage le périégète Héliodoros d'Athènes. (Sur Héliodoros, qui écrivit v. 200 divers ouvrages sur les monuments d'Athènes, cf. F. Drexel, *A. M.*, 1912). Il existait agi d'un tableau le représentant (cf. le portrait de Thémistocle au Parthénon) ; mais en ce cas Pausanias n'aurait-il pas manqué

*et de Phasis :*

**532**. — Bienheureux Cynégire, Phasis ne t'a pas peint en vrai Cynégire [1], puisqu'il t'a représenté avec des mains vigoureuses. Mais le peintre fut un sage en ne te privant pas de tes mains, toi que tes mains ont rendu immortel.

*Quant à Kallidès, son existence même est incertaine :*

**533**. — J'avais chez moi le peintre Kallidès [2].

*Ainsi que celle d'Héliodoros :*

**534**. — Parmi les tombes de la Voie sacrée, après le monument funéraire de Képhisodôros est enseveli Héliodôros de Halai [3] : c'est celui dont on peut voir une peinture dans le grand temple d'Athéna.

*On peut rattacher à la décoration du temple de Delphes à l'époque hellénistique les peintres Aristokleidès et Androbios que Pline cite dans la liste des* primis proxumi.

**535**. — Aristokleidès [4] qui peignit le temple d'Apollon à Delphes...

---

de relever qu'il s'agissait d'un de ses devanciers ? Héliodoros est, au contraire, défini par la peinture qui se voyait de lui au Parthénon. Elle devait être bien connue. On verra plutôt en lui un peintre, comme l'a fait notamment Michaëlis (*Parthenon*, 41, n. 140), qui a proposé de corriger l'Ἁλὺς du ms. en Ἁλεύς, une des formes du démotique de Halai. Héliodoros aurait donc été Athénien. Les Athéniens de ce nom appartenant au plus tôt au début du IIe s. et Képhisodoros, aux côtés duquel il était enterré, appartenant à cette époque, c'est avec les peintres athéniens d'époque hellénistique qu'on a cru devoir le classer. Il n'y a aucune raison de l'identifier avec l'Héliodoros qui paraît avoir été un des sculpteurs rhodiens les plus fameux à la fin du IIe s. (Plin. XXXIV, 91 ; XXXVI, 35).

4. Aristokleidès doit appartenir à l'époque hellénistique, puisque le temple de Delphes ne fut achevé qu'en 329. Il est peu vraisemblable qu'il s'agisse du temple des Alkméonides ; la description que les femmes de Créuse donnent, au début de l'*Ion* (v. 180-220) d'Euripide (joué entre 421 et 415), des représentations figurées (Héraklès et Iolaos combattant l'hydre de Lerne, Bellérophon et la Chimère, Gigantomachie) qu'elles voient en approchant de la façade du temple d'Apollon, s'appliquent plutôt les unes aux sculptures du fronton, les autres à des tapisseries qui décoraient l'entrée qu'à des peintures (c'était déjà l'avis de Boettiger. *Les Furies d'après les anciens* ; et on sait qu'on a retrouvé des fragments du fronton décoré d'une Gigantomachie qui paraît convenir à la description d'Euripide), Cependant, comme on a vu qu'il pouvait y avoir des peintures dans le *pronaos* d'un temple, aussi bien que dans la *cella* (**123-168**), il est possible que ce soit là que se trouvaient les peintures d'Aristokleidès. La description des œuvres d'art ornant les murs d'un temple, dont Euripide a sans doute donné l'exemple, est devenue bientôt un thème à développements littéraires. Virgile avait sans doute

phis... Androbius pinxit Scyllum ancoras praecidentem Persicae classis.

## ÉCOLE D'ALEXANDRE

**536.** — *PTOLEM. HEPHAEST., ap. PHOT., Bibl.*, p. 482 (éd. Hoeschel) : Καὶ ἡ ζωγράφος Ἑλένη τοῦ καταλόγου ἐστι τούτου Τίμωνος τοῦ Αἰγυπτίου θυγατήρ, ἥτις τὴν ἐν Ἴσσῳ μάχην ἐκείνοις ἀκμάζουσα τοῖς χρόνοις ἔγραψε· καὶ ἐν τῷ τῆς Εἰρήνης τεμένει ἐπὶ Οὐεσπασιανοῦ ἀνετέθη ἡ γραφή.

## GALATON D'ALEXANDRIE

**537.** — *AELIAN., Var. Hist.*, XIII, 22 : Πτολεμαῖος ὁ Φιλοπάτωρ κατασκευάσας Ὁμήρῳ νεὼν αὐτὸν μὲν καλῶς ἐκάθισε. Κύκλῳ δὲ τὰς πόλεις περιέστησε τοῦ ἀγάλματος, ὅσαι ἀντιποιοῦνται τοῦ Ὁμήρου. Γαλάτων δὲ ὁ ζωγράφος ἔγραψε τὸν μὲν Ὅμηρον αὐτὸν ἐμοῦντα, τοὺς δὲ ἄλλους ποιητὰς τὰ ἐμημεσμένα ἀρυομένους.

---

des modèles hellénistiques quand il fait décrire par Énée les scènes du siège de Troie qu'il voit sur les murs du temple de Junon à Carthage (*Aen.* I, v. 455) ; d'après les indications de couleur qu'on y trouve, il est probable qu'il pensait à des peintures. On a rappelé plus haut celles qu'Achille Tatius décrit au temple de Zeus Kasios et celles que Longus signale dans un sanctuaire de Lesbos (cf. p. 291-2).

1. Il s'agit de l'épisode de ce plongeur de Skioné dans la Pallène qui, avec sa fille Hydna, aussi habile que lui, était allé couper les ancres de la flotte de Xerxès lors de la tempête qui l'assaillit au Pélion. Hérodote l'appelle Σκυλλίας (VIII, 8), Pausanias Σκύλλις (X, 19, 1), Aischrion de Samos (ap. Ath. VII, 296 *e*) et Apollonidas Σκύλλος, forme que devait employer la source grecque de Pline. On sait par Pausanias que les Amphiktyons avaient consacré un ἀνάθημα à Skyllos et à Hydné sur le parvis du temple de Delphes et que Néron avait mis l'εἰκών de Hydna au nombre des statues (ἐν δὲ τοῖς ἀνδριᾶσιν) qu'il avait emportées de Delphes. N'était l'emploi de ce dernier terme, on pourrait croire que l'ex-voto des Amphyktions était le tableau même d'Androbios (Klein a formulé l'ingénieuse supposition que la fameuse statue du Musée *dei Conservatori* dite Vénus de l'Esquilin serait Hydna nouant ses cheveux au moment de plonger, Helbig-Reisch, n. 939 ; cf. Klein, *Gesch.*, I, p. 396 ; *Oest. Jahresh.*, 1907, p. 141 ; 1909, p. 101). Quoi qu'il en soit, il est presque certain que c'est à un tableau représentant cet épisode que se rapportait l'épigramme suivante d'Apollonidas, un contemporain de Tibère, *Anth. pal.* IX, 296 : *Pour Skyllos qui coupe de nuit les ancres des vaisseaux perses :*

Σκύλλος, ὅτε Ξέρξου δολιχὸς στόλος Ἑλλάδα πᾶσαν
ἤλαυνεν, βυθίην εὑρετο ναυμαχίην,
Νηρηὸς λαθρίοισιν ὑποπλεύσας τενάγεσσι
καὶ τὸν ἀπ' ἀγκύρης ὅρμον ἔκειρε νεῶν.
Αὐτανδρὸς δ' ἐπὶ γῆν ὠλίσθανε Περσὶς ἄναυδος
ὀλλυμένη, πρώτη πεῖρα Θεμιστοκλέους.

« Lorsque la longue flotte de Xerxès envahit l'Hellade entière, Skyllos sut lui livrer la bataille même dans les profondeurs ; plongeant jusqu'aux bas-fonds cachés de Nérée,

Androbios qui peignit Skyllos coupant les ancres de la flotte perse [1].

*On a trouvé plus haut les textes qui nous font connaître* Antiphilos, *peintre des deux premiers Ptolémées ; à la même époque a dû vivre la femme peintre* Hélène *dont la* Bataille d'Issos *était célèbre :*

**536**. — Dans ce Catalogue figure aussi la femme peintre Hélène, fille de Timon l'Égyptien, elle qui peignit la bataille d'Issos, florissant vers la même époque ; la peinture fut consacrée par Vespasien dans le temple de la Paix [2].

*Au temps de Ptolémée IV appartient Galaton d'Alexandrie :*

**537**. — Ptolémée Philopator fit bâtir un temple à Homère ; au poète il éleva une belle statue, et autour d'elle il fit dresser les villes qui se disputent Homère. Mais le peintre Galaton représenta Homère lui-même vomissant, tandis que les autres poètes puisaient leur inspiration dans ce qu'il avait rejeté.

---

il y détacha de l'ancre l'amarre des navires. Et la flotte perse, de cette façon inouïe, alla se perdre contre terre, première épreuve de Thémistocle (entendez sans doute de Salamine). »

L'épigramme n'eût pas manqué de rappeler Hydna si celle-ci avait figuré dans le tableau ; comme elle n'est pas davantage mentionnée par Pline, on pourrait en conclure que le tableau d'Androbios ne représentait que Skyllos, tandis que le groupe de Delphes montrait à côté de lui Hydna.

2. Cette notice provient d'une liste de femmes célèbres du nom d'Hélène extraite par Photios d'un grammairien d'Alexandrie de la fin du Ier s. ap., Ptolémaios Héphestion (père de Ptolémaios Chennos, contemporain de Trajan, grand-père du métrologue Héphestion, précepteur de Vérus). Ce grammairien d'Alexandrie devait être renseigné avec précision sur les célébrités de sa ville natale et c'est peut-être sous ses yeux que Vespasien, pendant son séjour à Alexandrie (en 70), avait emporté ce tableau pour orner le temple de la Paix qu'il dédia en 75. On pourrait aussi admettre que Vespasien le prit, comme tant d'autres œuvres d'art, dans les ruines de la Maison d'Or et qu'il avait été déjà apporté d'Alexandrie par Auguste. La seule donnée qu'on ne saurait prendre à la lettre est la contemporanéité d'Hélène avec Alexandre ; mais rien n'empêche d'admettre qu'elle ait vécu sous Ptolémée I qui, compagnon d'Alexandre, (peut-être déjà garde du corps dans la mêlée d'Issos), a pu commander ce tableau à la même époque où Mnasos commandait un tableau semblable à Aristéidès de Thèbes (**347**) et Kassandros à Philoxénos d'Érétrie (**345**). Noter que le nom d'Hélène paraît avoir été à la mode dans l'Alexandrie des Ptolémée. — On a vu, à propos de ce dernier tableau, que c'est en lui qu'on est disposé aujourd'hui à reconnaître le modèle de la mosaïque d'Alexandre et non, comme le voulait Overbeck (*Pompéi*, II, p. 228), dans le tableau d'Hélène (cf. l'art. *Helene* de Pfuhl, dans la *R.-E.*) : si la vigueur qui s'y déploie paraît plus appropriée à un homme, il n'en reste pas moins en faveur de l'idée d'Overbeck deux arguments de valeur : 1° il est presque certain que la mosaïque représente l'attaque d'Alexandre contre Darios à Issos ;

**538.** — *LUC., Schol. Charon*, 7 (p. 81, Jacob) : Γαλάτων ὁ ζωγράφος ἔγραψε τοῦ μὲν Ὅμηρον ἐμοῦντα, τοὺς δὲ ἄλλους ποιητὰς τὰ ἐμημεσμένα ἀρυομένους.

## DÉMÉTRIOS D'ALEXANDRIE

**539.** — *DIOD. SIC., Exc. Vat.*, III, p. 96, éd. Dind. (l. XXXI) : Πεπυσμένος δὲ κατὰ τὴν πορείαν τὸ κατάλυμα τὸ τοῦ Δημητρίου τοῦ τοπογράφου πρὸς τοῦτον ζητήσας κατέλυσε περιλοξενημένον ὑπ' αὐτοῦ πλεονάκις ἐν τῇ κατὰ τὴν Ἀλεξάνδρειαν ἐπιδημίᾳ.

**540.** — *VAL. MAX.*, V, 1, 1 : Rex ejus Ptolemaeus a minore fratre regno spoliatus petendi auxilii gratia cum paucis admodum servis squalore obsitus Romam venerat ac se in hospitium Alexandrini pictoris contulerat.

**541.** — *DIOG. LAERT.*, V, 83 : ... τέταρτος καλούμενος Γραφικὸς καὶ σαφῆς διηγήσασθαι ἦν δὲ ὁ αὐτὸς καὶ ζωγράφος.

**542.** — *PLIN.*, XXXV, 140, 21 :... Polemon Alexandrinus.

**543.** — Frœhner, *Mél. d'épigr.*, (1873), p. 13. Lefebvre-Perdrizet, *Graffites d'Abydos* (1914), n. 319 : Ξενάρης | Κόνωπος | ζωγράφος | ἦλθε.

---

or, le nom d'Issos n'est donné que pour le tableau d'Hélène (il est seulement probable que le tableau de Philoxénos se référait à cette bataille ; rien ne l'indique pour celui d'Aristeidès) ; 2° la mosaïque était entourée d'un bandeau à *paysage nilotique* ; il est donc probable que le modèle avait été exécuté en Égypte.

1. Le scholiaste employant les mêmes termes qu'Élien, il faut admettre qu'ils ont puisé à une source commune, ce qui prête de l'autorité à l'anecdote. Mais il n'est guère vraisemblable que, selon l'idée de Brunn (II, p. 288), ce tableau caricatural ait été placé dans le temple élevé par Ptolémée IV (221-207) ; toutefois, les goûts bizarres de ce prince, esthète et débauché, le fondateur des « fêtes de la bouteille » (lagyñophorie), empêchent de rejeter cette possibilité comme le fait Rossbach (art. *Galaton* de la *R.-E.*). Il est possible aussi que ce soit d'un tableau exposé à l'Homéreion d'Alexandrie que dérive le fameux relief d'Archélaos de Priène dit de *l'apothéose d'Homère* (Loewy, n. 297), surtout si l'on reconnaît les traits de Ptolémée IV et de sa sœur-épouse Arsinoé dans les personnages qui entourent Homère rêvant, ce qui daterait de 211-208 le monument — relief ou peinture — d'où s'inspire la copie d'Archélaos, lequel serait un maître rhodien de l'école de Philiskos (cf. Watzinger, *Das Relief des Archelaos*, 63. Berl. Winckelmannspr.).

2. C'est à la fin de 164 que Ptolémée Evergète II expulsa d'Alexandrie son frère aîné Ptolémée VI Philométor ; il vint à Rome et se logea chez ce peintre surtout pour mériter, par cette affectation de modestie, la bienveillance du Sénat ; il en fut ainsi et il fut logé aux frais de l'État en attendant qu'on le réinté-

**538**. — Le peintre Galaton a représenté Homère en train de vomir, tandis que les autres poètes puisent leur inspiration dans ce qu'il a rejeté [1].

*Au temps de Ptolémée VI se place Démétrios qui vint travailler à Rome ainsi que Sérapion :*

**539**. — (Ptolémée) [2] ayant appris en chemin où se trouvait le logis [3] de Démétrios le topographe [4], il alla s'installer chez ce peintre qui, dans son séjour à Alexandrie, avait été souvent reçu en ami par lui.

**540**. — Le roi d'Égypte Ptolémée, dépouillé de son royaume par son frère cadet, s'en étant venu à Rome pour demander secours avec un très petit nombre d'esclaves et, tout couvert de poussière, s'était confié à l'hospitalité d'un peintre Alexandrin.

*Il est peut-être identique à un Démétrios que nomme Diogène Laerte :*

**541**. — Le quatrième Démétrios surnommé « le Graphique » était connu à la fois pour la clarté de ses exposés et comme peintre [5].

*Dans la liste des peintres* in transcursu dicendi *de Pline on trouve un* Polémon d'Alexandrie (**542**), *et un graffite d'Abydos nous fait connaître un peintre* Xénarès fils de Konops (**543**) [6].

---

grât dans son royaume. C'est à tort qu'Overbeck a rapporté à ce peintre un trait du même livre de Diodore où l'on voit Ptolémée, qui s'approche à pied de Rome, rencontrant Δημήτριος ὁ τοῦ Σελεύκου qui, étonné à cette vue, lui offre un appareil plus digne d'un roi, ce que Ptolémée refuse ; ce Démétrios est le prince séleucide, alors otage à Rome, qui devait remonter sur son trône en 162.

3. Κατάλυμα désigne au propre une hôtellerie ; il se pourrait que ce peintre ait ouvert une auberge pour ses compatriotes à Rome.

4. Letronne voulait corriger en τοπιογράφος, pensant aux *topia* de Vitruve, Osann en τοιχογράφος (O. Müller, *Handb.*, p. 203) ; si l'on conserve τοπογράφος, on peut hésiter entre deux sens « peintre de plans » et « peintre de paysages ». On penchera vers le second, si on réfléchit que, pour être reçu familièrement au palais royal à Alexandrie, il faut que Démétrios ait joui d'une certaine réputation ; il aurait exercé de l'influence sur le développement de la peinture de paysage à Rome d'après Helbig, *Untersuchungen*, p. 138, 169, 289, 322 et K. Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der Alten*, p. 319.

5. Dans la liste de vingt Démétrios connus dans les lettres que donne Diogène Laerte, il n'est pas probable qu'on doive l'identifier au Démétrios d'Alexandrie qu'il nomme plus loin (VI, 95), comme un des sectateurs de l'école cynique au IIIe s.

6. La plupart de ces graffites de visiteurs du temple d'Abydos appartiennent au deux derniers siècles avant J.-C. Au n° 246 de Lefebvre-Perdrizet on trouve un autre Ξέναρας, peut-être identique à notre Xénarès. Froehner voulait corriger son patronymique en Κόνωνος.

## DIONYSIOS LE THRACE

**544** *a.* — *SCHOL. ad DIONYS. THRAC.* (éd. Hilgard, p. 160, 32 ; fasc. III des *Grammatici graeci*, 1901 ; *Anecd. gr.*, Bekker, II, p. 672, 25) : Ἐκεῖνος μὲν γὰρ μαθητὴς ἦν Ἀριστάρχου, ὃς καὶ τὸν ἑαυτοῦ διδάσκαλον ζωγραφήσας ἐν τῷ στήθει αὐτοῦ τὴν Τραγῳδίαν ἐζωγράφησε διὰ τὸ ἀποστηθίζειν αὐτὸν πᾶσαν τὴν τραγῳδίαν.

**544** *b.* — *EUSTATH.*, *ad Il.*, p. 974, 7 : Τῶν τις παλαιῶν γραμματικῶν τὸν οἰκεῖον διδάσκαλον ἐζωγράφησε, φέροντα ἐπὶ στήθους τὴν Τραγῳδίαν, αἰνιττόμενος τὸ ἐπὶ στόματος ἐκεῖνον φέρειν καὶ ὡς εἰπεῖν ἐκστηθίζειν τὰ τραγικά.

## EUANTHÈS

**545.** *ACHILL. TAT.*, *Erot.*, III, 6 (éd. Jacobs) : Κατὰ δὲ τὸν ὀπισθόδομον ὁρῶμεν εἰκόνα διπλῆν καὶ ὁ γραφεὺς ἐγέγραπτο· Εὐάνθης ὁ γραφεύς. Ἡ δὲ εἰκὼν Ἀνδρομέδα καὶ Προμηθεύς, δεσμῶται μὲν ἄμφω· διὰ τοῦτο γὰρ αὐτούς, οἶμαι, εἰς ἓν συνήγαγεν ὁ ζωγράφος. Ἀδελφαὶ δὲ καὶ τὴν ἄλλην τύχην αἱ γραφαί. Πέτραι μὲν ἀμφοῖν τὸ δεσμωτήριον, θῆρες δὲ κατ' ἀμφοῖν οἱ δήμιοι, τῷ μὲν ἐξ ἀέρος, τῇ δὲ ἐκ θαλάττης· ἐπίκουροι δὲ αὐτοῖς Ἀργεῖοι δύο συγγενεῖς, τῷ μὲν Ἡρακλῆς, τῇ δὲ Περσεύς· ὁ μὲν τοξεύων τὸν ὄρνιν τοῦ Διός, ὁ δὲ ἐπὶ τὸ κῆτος τοῦ Ποσειδῶνος ἀθλῶν. Ἀλλ' ὁ μὲν ἵπτηται ταξαζόμενος ἐν γῇ, ὁ δὲ ἐξ ἀέρος κρέμαται τῷ πτερῷ.

---

1. Cette notice, répétée dans les mêmes termes par l'*Etymologicum Magnum* s. Διονύσιος ὁ Θρᾷξ, doit dériver d'une bonne source. Elle devait se trouver dans la biographie de Dionysios placée en tête de sa Τέχνη γραμματική, la première grammaire grecque connue ; c'est dans ses scholies byzantines qu'elle nous est parvenue. Comme Aristarque mourut vers 140, Dionysios de Byzance, qui n'a pu mourir avant 90, a dû peindre ce tableau vers le milieu du IIe s. Bien qu'on sache que Dionysios ait professé plus tard à Rhodes, ce tableau devait se trouver à Alexandrie, peut-être à la Bibliothèque qu'Aristarque dirigea. Nous n'avons que très peu de restes des commentaires écrits par Aristarque pour les Tragiques (Eschyle, Sophocle, Euripide, Ion). Il faut s'imaginer le tableau d'après le Timothée dormant que les Victoires couronnent.

2. Bien que cette description ait été rédigée au plus tôt au début du VIe s., le fait qu'Achille Tatius était d'Alexandrie porte à croire qu'il ne l'a pas inventée ; pourtant il est douteux que le temple de Zeus Kasios soit resté intact jusqu'à l'époque du romancier. Les fouilles entreprises à Mahemdiah, sur l'emplacement présumé du temple, n'ont pas encore donné de résultats à cet égard ; il est

*On peut rattacher à l'école alexandrine l'érudit Dionysios le Thrace dont on montrait un portrait d'Aristarque :*

**544** *a*. — Celui-ci était l'élève d'Aristarque ; ayant fait le portrait de son propre maître, il le représenta avec la Tragédie sur la poitrine, parce qu'il savait toute la tragédie « par cœur » [1].

**544** *b*. — Un ancien grammairien peignit son propre maître avec la Tragédie sur sa poitrine, voulant dire que, sur tout ce qui concernait la tragédie, il parlait de mémoire et exprimait ce qu'il savait pour ainsi dire « par cœur ».

*On doit à Achille Tatius la description de deux grandes compositions ornant le temple du Kasion, d'une autre ornant un temple de Sidon et d'une autre qui aurait été vue à Alexandrie ; toutes quatre doivent sans doute se rattacher à l'Ecole alexandrine.*

*On ne connaît le nom de l'auteur Euanthès que par les deux tableaux célèbres ornant le temple de Zeus Kasios :*

**545**. — (Allant de Tyr à Alexandrie, Leucippe et Klitophon ont été jetés par la tempête à Péluse. Ils y admirent le temple de Zeus Kasios . « Dans l'opisthodome nous voyons une double peinture et le peintre avait signé « Euanthès le peintre ». La peinture représentait Andromède et Prométhée, enchaînés tous deux. C'est à cause de cette similitude, je pense, que le peintre les a rapprochés. Les deux tableaux sont pour tout le reste aussi comme des jumeaux [2].

---

certain qu'il faut penser au temple du Baal, nommé Zeus Kasios par les Grecs, Jupiter Casius par les Romains, qui s'élevait au *Casius Mons*, un peu à l'est de Péluse, et non au temple consacré au même dieu dans cette ville (construit ou reconstruit par Hadrien, cf. Clédat, *Annales du Service*, XIII, p. 83). Ce temple est devenu célèbre à l'époque hellénistique. Or, c'est à cette époque, probablement au IIIe s. encore, que se placent les conditions historiques où se déroule le roman d'Achille Tatius. On peut donc supposer que c'est dans un modèle de cette époque qu'il aura puisé sa description, rédigée en un style plus brillant qu'il ne l'est à l'ordinaire et qui a pu se perpétuer dans des recueils d'*ekphraseis*. Si l'on cherche quel rapport les anciens ont pu établir entre le sujet des tableaux d'Euanthès et le temple qu'ils décoraient, on peut rappeler que la mythologie donne pour mère à Andromède Kassiépeia ou Kassiopé, fille d'Arabos ; on sait que le rocher d'Andromède a été placé à Ioppé en Phénicie ; il a pu l'être par d'autres au Kasios même (cf. K. Tümpel, *Fleckeisens Suppl. Band*, 1888, p. 163). Quant à Prométhée au Caucase, non seulement la légende offrait, artistiquement, un pendant naturel à l'exposition d'Andromède, mais on a pu faire entre Kasios et Kaukasos le même jeu de mots qu'entre Kasios et Kassiopé.

7. Ὁρώρυκται μὲν οὖν εἰς τὸ μέτρον τῆς κόρης ἡ πέτρα· θέλει δὲ τὸ ὄρυγμα λέγειν, ὅτι μή τις αὐτὸ πεποίηκε χείρ, ἀλλ' ἔστιν αὐτόχθων ἡ γραφή· ἐτράγωνε γὰρ τοῦ λίθου τὸν κόλπον ὁ γραφεύς, ὡς ἔτεκεν αὐτὸν ἡ γῆ. Ἡ δὲ ἐνιόρυται τῇ σκέπῃ· καὶ ἔοικε τὸ θέαμα, εἰ μὲν εἰς τὸ κάλλος ἀπίδοις, ἀγάλματι καινῷ, εἰ δὲ εἰς τὰ δεσμὰ καὶ τὸ κῆτος, αὐτοσχεδίῳ τάφῳ. Ἐπὶ δὲ τῶν προσώπων αὐτῆς κάλλος κεκέρασται καὶ δέος, ἐν μὲν γὰρ ταῖς παρειαῖς τὸ δέος κάθηται, ἐκ δὲ τῶν ὀφθαλμῶν ἀνθεῖ τὸ κάλλος. Ἀλλ' οὔτε τῶν παρειῶν τὸ ὠχρὸν τέλεον ἀοίνατον ἦν, ἡρέμα δὲ τῷ ἐρεύθει βέβαπται· οὔτε τὸ τῶν ὀφθαλμῶν ἄνθος ἐστὶν ἀμέριμνον, ἀλλ' ἔοικε τοῖς ἄρτι μαραινομένοις ἴοις. Οὕτως αὐτὴν ἐκόσμησεν ὁ ζωγράφος εὐμόρφῳ φόβῳ. Τὰς δὲ χεῖρας εἰς τὴν πέτραν ἐξεπέτασεν. Ἄγχει δὲ ἄνω δεσμὸς ἑκατέραν συνάπτων τῇ πέτρᾳ· οἱ καρποὶ δὲ ὥσπερ ἀμπέλου βότρυες κρέμανται. Καὶ αἱ μὲν ὠλέναι τῆς κόρης ἀκρατον ἔχουσι τὸ λευκὸν εἰς τὸ πελιδνὸν μετέβαλον, καὶ ἐοίκασιν... ἀποθνήσκειν οἱ δάκτυλοι. Δέδεται μὲν οὕτω τὸν θάνατον ἐκδεχομένη· ἔστηκε δὲ νυμφικῶς ἐστολισμένη, ὥσπερ Ἀδώνιδι νύμφη κεκοσμημένη· ποδήρης χιτών, λευκὸς ὁ χιτών, τὸ ὕφασμα λεπτόν, ἀραχνίων ἐοικὸς πλοκῇ, οὐ κατὰ τὴν τῶν προβατείων τριχῶν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τῶν ἐρίων, τῶν πτηνῶν, οἷον ἀπὸ δένδρων ἑλκουσαι νήματα γυναῖκες ὑφαίνουσιν Ἰνδαί. Τὸ δὲ κῆτος ἀντιπρόσωπον τῆς κόρης κατωθεν ἀναβαίνον ἀνοίγει τὴν θάλατταν. Καὶ τὸ μὲν πολὺ τοῦ σώματος περιρρέληται τῷ κύματι, μόνῃ δὲ τῇ κεφαλῇ τὴν θάλατταν ἀποδύεται. ὑπὸ δὲ τὴν ἀλμην τοῦ κύματος ἡ τῶν νώτων ἐγέγραπτο φαινομένη σκιά, τὰ τῶν φολί-

---

1. Cette idée, inspirée par le réalisme de la représentation, revient à plusieurs reprises dans la description. On la retrouve aussi dans une épigramme d'Arabios le Scholastique : comme il vécut sous Justinien, et qu'il est par conséquent postérieur à Achille Tatius, il est possible que l'épigramme s'inspire de la description ; *Anth. pal.*, XVI, 148 :

> Κηφεὺς Ἀνδρομέδην, ἣ ζωγράφος ἄνθετο πέτραις,
> καὶ γὰρ ἀπ' ὀφθαλμῶν ἡ κρίσις ἀμφίβολος.
> Κῆτος δὲ σπιλάδεσσιν ἐπὶ γναμπτῇσι χαράχθη,
> ἢ ἀπὸ Νηρῆος γείτονος ἐξανέδυ ;
> Ἔγνων ταῦτα· σοφός τις ἀνὴρ κάμε· δεινὸς ἀληθῶς
> τοῦτο καὶ βλεφάρων καὶ πραπίδων ἀπάτην.

Est-ce Képheus, est-ce le peintre qui exposa Andromède sur ces rocs ? A consulter nos yeux, nous n'en pouvons douter. Ce monstre, sur des écueils aux formes tourmentées, a-t-il été dessiné ? ou bien a-t-il surgi des flots, tout voisins, de Nérée ? Je vois ce qu'il en est ; c'est l'œuvre d'un artiste habile : très fort, en vérité, il a fait un ouvrage qui trompe et le regard et l'esprit.

2. Cette comparaison se trouve déjà chez Ovide, *Met.*, IV, 672-5 :

> Quam simul ad duras religatam bracchia cautes
> vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos
> moverat et tepido manabant lumina fletu
> marmoreum ratus esset opus....

Dans tous deux on voit des roches où sont fixées les chaînes, dans tous deux des monstres, monstre de l'air pour Prométhée, monstre de la mer pour Andromède ; les héros qui viennent en aide à leurs victimes à tous deux sont apparentés, Argiens tous deux, ici Héraklès, là Persée ; celui-ci frappant de sa flèche l'oiseau de Zeus, celui-là terrassant le monstre de Poséidon ; celui-ci se dresse sur terre l'arc à la main, celui-là est suspendu en l'air par ses ailes.

Le rocher forme un creux des dimensions de la jeune fille ; et ce renforcement est si bien exécuté qu'il ne semble pas dû à la main de l'artiste, mais à l'œuvre même de la terre [1], car le peintre n'a pas rendu ce creux de roche moins âpre que ne l'a fait la terre. Dans cet abri elle est attachée et le spectacle qu'elle offre ressemble — si l'on en considère la beauté — à une statue dans toute sa nouveauté [2] — si l'on regarde les chaînes et le monstre, à un tombeau creusé de sa propre main. Sur son visage la beauté est répandue avec la pudeur, ses joues sont le siège de la pudeur, de ses yeux resplendit la beauté. Malgré leur pâleur, ses joues ne sont pas entièrement dépourvues de rose ; une rougeur légère les teinte et l'éclat de ses yeux ne laisse pas d'être mêlé de quelque inquiétude : ils ressemblent aux violettes sur le point de se flétrir. Ainsi le peintre l'a ornée d'une crainte qui n'altère en rien sa beauté.

Le peintre a étendu les mains sur la pierre comme des ailes ; d'en haut une chaîne les serre, les fixant toutes deux entre la pierre ; les poignets sont suspendus comme les grappes d'une vigne ; les bras de la jeune fille qui sont d'un blanc sans mélange deviennent livides et ses doigts semblent mourir. Ainsi attachée, elle attend la mort. Elle est debout, vêtue comme une fiancée, ornée comme la fiancée pour Adonis : sa tunique descend jusqu'à ses pieds, tunique blanche [3], d'un tissu léger, aussi léger que la

---

A la vue d'Andromède les bras liés aux deux rochers, si une brise légère n'eût agité les cheveux de la jeune fille, si ses yeux n'eussent été humides de larmes tièdes, Persée se serait cru en présence d'une statue de marbre.

3. On peut rapprocher ces deux vers d'Ovide, *Ars Am.*, III, 191-2 :

> Alba decent fuscas : albis, Cephei, placebas,
> sic tibi vestitae pressa Seriphos erat.
> Le blanc convient aux brunes ;
> Tu plaisais, fille de Céphéus,
> quand on te voyait en blanc.
> Telle était la couleur de tes vêtements
> lorsque tu foulais le sol de Sériphos.

Dans *Ars. Am.*, II, 635, Ovide fait une autre allusion à la peau brune d'Andromède (cf. *Anth.*, V, 131). La *Fiancée d'Adonis* fait penser à la figurante qui jouait le rôle d'Aphrodite aux fêtes d'Adonis d'Alexandrie, bien connues par la XV^e idylle de Théocrite ; l'allusion à la robe de coton reporte à l'époque de l'introduction des cotonnades de l'Inde, dont Théophraste est le premier à faire mention.

δων ἐπάρματα, τὰ τῶν αὐχένων κυρτώματα, ἡ λοφιὰ τῶν ἀκανθῶν, οἱ τῆς οὐρᾶς ἑλιγγοί. Γένυς πολλὴ καὶ μακρά· ἀνέῳκτο δὲ πᾶσα μέχρι τῆς τῶν ὤμων συμβολῆς, καὶ εὐθὺς ἡ γαστήρ. Μεταξὺ δὲ τοῦ κήτους καὶ τῆς κόρης ὁ Περσεὺς ἐγέγραπτο καταβαίνων ἐξ ἀέρος· καταβαίνει δ' ἐπὶ τὸ θηρίον γυμνὸς τὸ πᾶν· χλαμὺς ἀμφὶ τοῖς ὤμοις μόνον, καὶ πέδιλον περὶ τὼ πόδε πλησίον τοῦ πτεροῦ· πῖλος δὲ αὐτοῦ τὴν κεφαλὴν καλύπτει· ὁ πῖλος δὲ ὑπηνίττετο τὴν Ἅιδος κυνέην· τῇ λαιᾷ τὴν τῆς Γοργοῦς κεφαλὴν κρατεῖ, καὶ προβέβληται δίκην ἀσπίδος. Ἡ δέ ἐστι... φοβερὰ καὶ ἐν τοῖς χρώμασι· τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐξεπέτασεν, ἔφριξε τὰς τρίχας τῶν κροτάφων, ἐγείρει τοὺς δράκοντας· οὕτως ἀπειλεῖ κἀν τῇ γραφῇ. Ὅπλον μὲν τοῦτο τῇ λαιᾷ τῷ Περσεῖ· ὥπλισται δὲ καὶ τὴν δεξιὰν δίφυει σιδήρῳ, εἰς δρέπανον καὶ ξίφος ἐσχισμένῳ. Ἄρχεται μὲν γὰρ ἡ κώπη κάτωθεν ἀμφοῖν ἐκ μιᾶς, καί ἐστιν ἐφ' ἡμίσει τοῦ σιδήρου ξίφος, ἐντεῦθεν δὲ ἀποῤῥαγέν, τὸ μὲν ὀξύνεται, τὸ δὲ ἐπικάμπτεται. Καὶ τὸ μὲν ἀπωξυσμένον μένει ξίφος, ὡς ἤρξατο· τὸ δὲ καμπτόμενον δρέπανον γίνεται, ἵνα μιᾷ πληγῇ τὸ μὲν ἐρείδῃ τὴν σφαγήν, τὸ δὲ κρατῇ τὴν τομήν. Τὸ μὲν τῆς Ἀνδρομέδας δρᾶμα τοῦτο.

---

1. Les représentations d'Andromède et de Persée sont nombreuses à Pompéi, Helbig, 1183-1203 ; Sogliano, 517-9 ; cf. Rodenwaldt, *Die Komposition der pomp. Wandgem.*, p. 230. Helbig trouve que le n° 1183 rappelle particulièrement le tableau décrit par Achille Tatius, le n° 1186-9 celui de Lucien dans *Dial. Marit.*, 14, 3.

Ἐπεὶ δὲ κατὰ τὴν παράλιον ταύτην Αἰθοπίαν ἐγένετο, ἤδη πρόσγειος πετόμενος, ὁρᾷ τὴν Ἀνδρομέδαν προκειμένην ἐπί τινος πέτρας προβλῆτος προσπεπατταλευμένην, καλλίστην, ὦ θεοί, καθειμένην τὰς κόμας, ἡμίγυμνον πολὺ ἔνερθεν τῶν μαστῶν· καὶ τὸ μὲν πρῶτον οἰκτείρας τὴν τύχην αὐτῆς ἀνηρώτα τὴν αἰτίαν τῆς καταδίκης, κατὰ μικρὸν δὲ ἁλοὺς ἔρωτι — ἐχρῆν γὰρ σεσῶσθαι τὴν παῖδα — βοηθεῖν διέγνω. Κἀπειδὴ τὸ κῆτος ἐπῄει μάλα φοβερὸν ὡς καταπιόμενον τὴν Ἀνδρομέδαν, ὑπεραιωρηθεὶς ὁ νεανίσκος πρόσωπον ἔχων τὴν ἅρπην τῇ μὲν καθικνεῖται, τῇ δὲ προδείκνυς τὴν Γοργόνα λίθον ἐποίει αὐτό, τὸ δὲ τέθνηκεν ὁμοῦ καὶ πέπηγεν αὐτοῦ τὰ πολλά, ὅσα ἐπὶ τὴν Μέδουσαν.

Persée s'approchait de la côte éthiopienne et il volait déjà près de terre quand il aperçut Andromède exposée sur une roche en saillie, à laquelle des chaînes la clouaient. Dieux ! Quelle beauté ! Les cheveux dénoués, à demi nue bien au-dessous des seins ! Lui, aussitôt pris de pitié, se demandait la cause de son supplice ; peu à peu la pitié faisant place à l'amour, il résolut de lui venir en aide — car il s'agissait de sauver la jeune fille. Et lorsque le monstre s'élança, terrible, comme pour dévorer Andromède, le jeune homme volant au-dessus de lui, d'une main la *harpé* qu'il tenait à pleine poignée, de l'autre, lui montrant la Gorgone, il le changea en pierre ; il mourut en même temps que se roidissaient toutes les parties de son corps qui avaient vu la Méduse (Persée alors, ayant délié les chaînes qui attachaient la vierge et la soutenant de sa main, l'aide tandis qu'elle descend de la roche glissante ; puis il célèbre ses noces dans le palais de Képheus et l'emmène en Argos).

Parmi les tableaux de sa maison que Lucien décrit (**28**) se trouve encore un *Persée et Andromède*, suivi d'un *Persée et la Gorgone* ; *De œco*, 22 et 26 :

toile des araignées, tissée non du poil des brebis, mais avec les laines, les laines aériennes, telles que celles que les femmes des Indes cueillent aux arbres pour en tisser leur trame.

A la jeune fille, le monstre fait contraste, tandis que, s'avançant au-dessous d'elle, il entr'ouvre la mer sous son effort : la plus grande partie de son corps est recouverte par le flot ; seule sa tête émerge de la mer ; mais, sous l'écume salée des vagues on entrevoit l'ombre de son dos, le gonflement de ses écailles, la courbure de son cou, les piquants qui hérissent sa peau, les replis de sa queue ; sa mâchoire, vaste et puissante, est ouverte jusqu'à la jointure des épaules, aussitôt suivie de son ventre.

Entre le monstre et la jeune fille, Persée est peint descendant à travers les airs. Il descend sur le monstre entièrement nu : il n'a qu'une chlamyde qui s'envole de ses épaules et qu'un brodequin aux pieds proche des ailes ; un bonnet pointu couvre sa tête, bonnet qui imite la coiffe d'Hadès ; de la gauche il tient empoignée la tête de la Gorgone et la tend au-devant de son bouclier. C'est un épouvantail, même en peinture : elle dardait ses yeux, agitait ses cheveux sur ses tempes, brandissait ses serpents : elle a pu être peinte, elle n'en menace pas moins. Telle est l'arme que tient la gauche de Persée ; sa droite est armée du fer à double fin, redoutable à la fois comme glaive et comme faux : elle commence par une poignée commune et jusqu'à sa moitié, le fer est glaive ; c'est là qu'il se divise, une partie s'aiguisant en pointe, l'autre se recourbant et la partie aiguisée reste glaive comme elle avait commencé, la partie courbe devient faux, afin que, du même coup, elle perce en poussant et tranche avec force. Telle était l'histoire d'Andromède [1].

---

22. — Ἐν δεξιᾷ μὲν οὖν εἰσιόντι Ἀργολικῷ μύθῳ ἀναγέγραπται πάθος Αἰθιοπικόν, ὁ Περσεὺς τὸ κῆτος φονεύει καὶ τὴν Ἀνδρομέδαν καθαιρεῖ, καὶ μετὰ γάμου παιδοῖ καὶ ἄπεισι· οὗτος ἄγων· πάρεργον τοῦτο τῆς ἐπὶ Γοργόνας πτήσεως. Ἐν βραχεῖ δὲ πολλὰ ὁ τεχνίτης ἐμιμήσατο. αἰδὼ παρθένου καὶ φόβον· ἐπισκοπεῖ γὰρ μάχην ἄνωθεν ἐκ τῆς πέτρας καὶ ἀναπτόμενον ἐρωτικὴν καὶ θηρίου δύον ἀπρόσμαχον· καὶ τὸ μὲν ἐπεισι πορείαις ταῖς ἀκάνθαις καὶ δεῖ τὸ μένον τῷ χάσματι, ὁ Περσεὺς δὲ τῇ λαιᾷ μὲν προδείκνυσι τὴν Γοργόνα, τῇ δεξιᾷ δὲ κατακεντεῖ τῷ ξίφει· καὶ τὸ μὲν ὅσον τοῦ κήτους εἶδε τὴν Μέδουσαν, ἕως ἀλίμενος ἐστι, τὸ δ' ἄνω δυόμενον μένει, τῇ ἅρπῃ κόπτεται.

23. — Ἐπὶ δὲ τούτοις ὁ Περσεὺς πάλιν (cf. 22) τὰ πολλὰ τοῦ κήτους ἐκκαταστρέψας καὶ ἡ Μέδουσα τεμνομένη τὴν κεφαλὴν καὶ Ἀθηνᾶ σκέπουσα τὸν Περσέα· τὸ δὲ τῆς θεᾶς εἶδος ἐκλελύγασται, τὸ δὲ ἔργον οὐχ ἑώρακε πω, ἀλλ' ἐπὶ τῆς ἀσπίδος τῆς Γοργόνος τὴν εἰκόνα· ἐκεῖνος τὸ προστιμῶν τῆς ἀληθοῦς ὄψεως.

A droite, en entrant, c'est un héros argien impliqué dans une aventure éthiopienne : Persée tue le monstre marin et délivre Andromède qu'il va bientôt épouser et emmener avec lui. C'est une suite de sa lutte aérienne contre les Gorgones. En peu d'espace, l'artiste a représenté bien des choses : la pudeur et la crainte de la vierge qui, du haut de son rocher, suit des yeux le combat, l'audace que l'amour inspire au jeune homme, l'irrésistible aspect du monstre qui s'avance tout hérissé de dards, ouvrant une gueule effroyable. Mais Persée de sa main gauche lui présente la Gorgone, tandis que de la droite

8. Ἑξῆς δὲ τὸ τοῦ Προμηθέως ἐγεγόνει. δέδεται μὲν ὁ Προμηθεὺς σιδήρῳ καὶ πέτρᾳ, ὥπλισται δὲ Ἡρακλῆς τόξῳ καὶ δόρατι· ὄρνις ἐς τὴν τοῦ Προμηθέως γαστέρα τρυρᾷ. Ἕστηκε γὰρ αὐτὴν ἀνοίγων, ἤδη μὲν ἀνεωγμένην· ἀλλὰ τὸ βάμμα ἐς τὸ ὄρυγμα κεῖται· καὶ ἔοικεν ἐπορύττειν τὸ τραῦμα καὶ ζητεῖν τὸ ἧπαρ· τὸ δὲ ἐκφαίνεται τοσοῦτον, ὅσον ἀνέῳξεν ὁ γραφεὺς τὸ διόρυγμα τοῦ τραύματος. Ἐρείδει δὲ τῷ μηρῷ τῷ τοῦ Προμηθέως τὰς τῶν ὀνύχων ἀκμάς. Ὁ δὲ ἀλγῶν πάντῃ συνέσταλται, καὶ τὴν πλευρὰν συνέσπασται, καὶ τὸν μηρὸν ἐγείρει καθ' αὑτοῦ· εἰς γὰρ τὸ ἧπαρ συνάγει τὸν ὄρνιν. Ὁ δὲ ἕτερος αὐτῷ τοῖν ποδοῖν τὸν σπασμὸν ὄρθιον ἀντιτείνει... κάτω, καὶ εἰς τοὺς δακτύλους ἀποξύνεται. Τὸ δ' ἄλλο σχῆμα δείκνυσι τὸν πόνον. Κεκύρτωται τὰς ὀφρῦς, συνέσταλται τὸ χεῖλος, φαίνει τοὺς ὀδόντας. Ἠλέησας ἂν ὡς ἀλγοῦσαν τὴν γραφήν. Ἀναφέρει δὲ λυποῦμενον Ἡρακλῆς, ἕστηκε γὰρ τοξεύων τοῦ Προμηθέως τὸν δημιον· ἐνήρμοσται τῷ τόξῳ βέλος· τῇ λαιᾷ προβέβληται τὸ κέρας ὠθῶν· ἐπὶ μαζὸν ἕλκει τὴν δεξιάν. ἕλκων τὸ νεῦρον κεκύρτωται κατόπιν τὸν ἀγκῶνα. Πάντα οὖν ὁμοῦ πτύσσεται· τὸ τόξον, τὸ νεῦρον, τὸ βέλος, ἡ δεξιά. Συνάγεται μὲν ὑπὸ τοῦ νεύρου τὸ τόξον· διπλοῦται δὲ ὑπὸ τῆς χειρὸς τὸ νεῦρον, κλίνεται δὲ ἐπὶ μαζὸν ἡ χείρ. Ὁ δὲ Προμηθεὺς μεστός ἐστιν ἐλπίδος ἅμα καὶ φόβου. Ἧῃ μὲν γὰρ εἰς τὸ ἕλκος, ᾗῃ δὲ εἰς τὸν Ἡρακλέα βλέπει· καὶ θέλει μὲν αὐτὸν ὅλοις τοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν, ἕλκει δὲ τὸ ἥμισυ τοῦ βλέμματος ὁ πόνος.

**546.** — *ACH. TAT., Erot.*, V, 3 :... Ἔτυχον παρεστὼς ἐργαστηρίῳ ζωγράφου, γραφὴν ὁρῶ κειμένην ...Πρόκνης εἶχε φθορὰν καὶ τὴν βίαν Τηρέως καὶ

---

il le frappe de son glaive. Toute la partie du monstre exposée à Méduse est déjà pétrifiée ; la partie vivante encore expire sous les coups de l'arme recourbée.

Ensuite on retrouve Persée (cf. 22) accomplissant les exploits qui précèdent le meurtre du monstre marin : il coupe la tête de Méduse, tandis qu'Athéna le couvre de l'égide. Le héros vient d'agir sans avoir encore vu son ouvrage ; il n'a contemplé que dans son bouclier les traits de la Gorgone, sachant bien ce qu'il en eût coûté de les regarder en face.

La peinture décrite par Philostrate est encore plus loin de celle d'Euanthès ; elle montre Persée auprès d'Andromède après la mort du monstre, *Imag.*, I, 29 :

.... Τετάλεσται ἤδη ὁ ἄθλος, καὶ τὸ μὲν κῆτος ἔρριπται πρὸ τῆς ἠιόνος ἐμπλημμυροῦν πηγαῖς αἵματος, ὑφ' ὧν ἐρυθρὰ ἡ θάλασσα, τὴν δὲ Ἀνδρομέδαν ἀπαλλάττει τοῦ δεσμοῦ ὁ Ἔρως· γέγραπται δὲ πτηνὸς μὲν τὸ εἴδωλος, νεανίας δὲ παρ' ὃ εἴωθε.... Ἡ κόρη δὲ ἡδεῖα μέν, ὅτι [illegible] Ἀθηναῖοι, ἡδὺ δὲ αὐτὸ τὸ εἶδος... Κεκαλλώπισται δὲ ἀπὸ τοῦ καιροῦ· καὶ γὰρ ἀπο[illegible] καὶ γαμεῖ μετ' ἐκπλήξεως καὶ τὸν Περσέα βλέπει μειδιαμά τι ἤδη, ἐς αὐτὸν πεπτωκότα. Ὁ δὲ οὐ πόρρω τῆς κόρης ἐν ἡδείᾳ καὶ λιβανώδει πόᾳ κεῖται σταζῶν ἐς τὴν γῆν [illegible] καὶ τὸ δεῖγμα τῆς Γοργοῦς ἔχων ἀποθέτον, μὴ ἐντυχόντες αὐτοῖ λαοῖ λέθοι γένωνται. [illegible] γοκολῶ γαια ὁρῆ ντες καὶ οἴνου ἐπισπάσαι... Ὁ Περσεὺς δὲ ἀσπάζεται μὲν καὶ [illegible], [illegible] δὲ [illegible] τοῦ ἀριστεροῦ ἀγκῶνος ἀνέχει τὸν θώρακα ἔμπνουν ὑπὸ ἀσθμα[illegible]. [illegible], καὶ τὴν γλαῦκα τῷ ἀνέμῳ ἐκδίδωσι φοινικῆν οὖσαν καὶ βεβλημένην [illegible]

.....

Venait ensuite celle de Prométhée. Prométhée est lié au rocher par des chaînes de fer, Héraklès est armé de l'arc et de la lance ; l'aigle se repaît des entrailles de Prométhée ; il s'y accroche, ouvrant encore ces entrailles déjà entr'ouvertes, et plonge son bec dans leurs profondeurs ; il semble approfondir la plaie et chercher le foie ; ce foie ne se voit que dans la mesure où le peintre a ouvert la blessure. C'est dans la cuisse de Prométhée que s'enfoncent les serres de l'aigle. Dans les affres de sa douleur, il se tord tout entier, crispant son flanc et ramenant vers lui cette cuisse ; pour son malheur, il rapproche ainsi l'aigle de son foie. L'autre pied se roidit tout entier dans le spasme et les nerfs s'y gonflent jusqu'au bout des doigts. Par ailleurs encore sa souffrance est indiquée : ses sourcils se soulèvent, ses lèvres se contractent, il montre ses dents. Le spectateur est saisi de pitié comme si la peinture elle-même souffrait.

Mais Héraklès console le martyr ; il est là visant de sa flèche le tortionnaire ; le trait est déjà ajusté sur l'arc ; de la gauche il en tend de toutes ses forces la corde ; il ramène la droite contre sa poitrine, tendant la corde qui s'arrondit sous son coude. Tout se courbe dans le même effort, l'arc, la corde, le trait, la main ; l'arc est comme tiré en arrière par la corde, la corde est comme divisée en deux par la main, la main se serre contre la poitrine. L'espoir et la crainte se partagent Prométhée ; d'un côté il regarde sa blessure, de l'autre Héraklès ; il voudrait concentrer sur lui toute sa vue ; mais la souffrance détourne la moitié de son regard [1].

*Le même Achille Tatius décrit un tableau de l'attentat et de la punition de Térée, vu à Alexandrie, dont l'original doit appartenir également à l'époque hellénistique :*

**546.** — (Clitophon raconte que, sortant à Alexandrie), me trouvant devant l'atelier d'un peintre, j'y vis exposée une peinture ...Elle représente le viol

.....Le combat est fini. Le monstre, gisant en avant du rivage, l'inonde de flots de sang qui rougissent la mer ; Éros délivre Andromède de ses liens : il est représenté ailé comme d'habitude, mais, contre l'habitude, sous les traits d'un jeune homme... La jeune fille, charmante en Éthiopie parce qu'elle a le teint blanc, est charmante en elle-même... Les circonstances la rendent plus belle encore ; elle semble ne pas croire ce qui arrive ; à sa joie se mêle de la stupéfaction ; elle regarde Persée et déjà lui adresse un sourire. Lui repose non loin de la jeune fille sur un tendre gazon parfumé ; la sueur tombe en gouttes sur le sol ; il tient à l'écart l'épouvantail de Gorgone, de peur que les gens, venant à le voir, ne soient changés en pierres. Les pâtres, en grand nombre, lui tendent, pour qu'il les prenne, du lait et du vin..... Persée agrée ces offrandes ; appuyé sur le coude gauche, il soulève sa poitrine que la respiration fait haleter ; il regarde la jeune fille et abandonne au vent sa chlamyde de pourpre, où des gouttes de sang ont jailli.....

1. Le sujet du *Supplice de Prométhée* avait été traité au v^e s. par Panainos (**166**), au IV^e par Parrhasios (**272**). L'absence de renseignements sur ces tableaux empêche de savoir ce qu'Euanthés a pu leur devoir. Voir Milchhoefer, *Die Befreiung des Prometheus* (42^e *Berl. Winckelmannspr.*) et l'art. *Prometheus* du *Lexikon* de Roscher.

τῆς γλώττης τὴν τομήν. Ἦν δ' ὁλόκληρον τῇ γραφῇ τὸ διήγημα τοῦ δράματος, ὁ πέπλος, ὁ Τηρεύς, ἡ τράπεζα. Τὸν πέπλον ἡπλωμένον εἱστήκει κρατοῦσα θεράπαινα. Φιλομήλα παρειστήκει καὶ ἐπετίθει τῷ πέπλῳ τὸν δάκτυλον καὶ ἐδείκνυε τῶν ὑφασμάτων τὰς γραφάς· ἡ Πρόκνη πρὸς τὴν δεξιὰν ἐνεύκει καὶ δριμὺ ἔβλεπε καὶ ὠργίζετο τῇ γραφῇ. Θρᾷξ ὁ Τηρεὺς ἐνύφαντο Φιλομήλα παλαιῶν πάλην Ἀφροδισίαν. Ἐσπάρακτο τὰς κόμας ἡ γυνή, τὸ ζῶσμα ἐλέλυτο, τὸν χιτῶνα κατέρρηκτο. ἡμίγυμνος τὸ στέρνον ἦν. τὴν δεξιὰν ἐπ' ὀφθαλμοὺς ἤρειδε τοῦ Τηρέως, τῇ λαιᾷ τὰ διερρωγότα τοῦ χιτῶνος ἐπὶ τοὺς μαστοὺς εἷλκεν. Ἐν ἀγκάλαις εἶχε τὴν Φιλομήλαν ὁ Τηρεύς, ἕλκων πρὸς ἑαυτὸν ὡς ἐνῆν τὸ σῶμα καὶ σφίγγων ἐν χρῷ τὴν συμπλοκήν. Ὧδε μὲν τὴν τοῦ πέπλου γραφὴν ὕφηνεν ὁ ζωγράφος. Τὸ δὲ λοιπὸν τῆς εἰκόνος, αἱ γυναῖκες ἐν κανῷ τὰ λείψανα τοῦ δείπνου τῷ Τηρεῖ δεικνύουσι, κεφαλὴν παιδίου καὶ χεῖρας· γελῶσι δ' ἅμα καὶ φοβοῦνται. Ἀναπηδῶν ἐκ τῆς κλίνης ὁ Τηρεὺς ἐγέγραπτο· καὶ ἕλκων τὸ ξίφος ἐπὶ τὰς γυναῖκας, τὸ σκέλος ἤρειδεν ἐπὶ τὴν τράπεζαν. Ἡ δ' οὔτε ἕστηκεν, οὔτε πέπτωκεν, ἀλλ' ἐδείκνυε γραφὴν μέλλοντος πτώματος.

**547.** — *ACH. TAT.*, *Erot.*, I, 1 : Εὐρώπης ἡ γραφή· Φοινίκων ἡ θάλασσα· Σιδῶνος ἡ γῆ. Ἐν τῇ γῇ λειμὼν καὶ χορὸς παρθένων. Ἐν τῇ θαλάττῃ ταῦρος ἐνήχετο, καὶ τοῖς νώτοις καλὴ παρθένος ἐπεκάθητο, ἐπὶ Κρήτην τῷ ταύρῳ πλέουσα. Ἐκόμα πολλοῖς ἄνθεσιν ὁ λειμών. δένδρων αὐτοῖς ἀνεμέμικτο φάλαγξ καὶ φυτῶν· συνεχῆ τὰ δένδρα· συνηρεφῆ τὰ πέταλα· συνῆπτον οἱ πτόρθοι τὰ φύλλα, καὶ ἐγίνετο τοῖς ἄνθεσιν ὄροφος ἡ τῶν φύλλων συνέχεια. Ἔγραψεν ὁ τεχνίτης ὑπὸ τὰ πέταλα καὶ τὴν σκιάν· καὶ ὁ ἥλιος ἠρέμα τοῦ λειμῶνος κάτω σποράδην διέρρει. ὅσον τὸ συνηρεφὲς τῆς τῶν φύλλων κόμης ἀνέῳξεν ὁ γραφεύς. Ὅλον ἐτείχιζε τὸν λειμῶνα περιδοή· εἴσω δὲ τοῦ τῶν ὀρόφων στεφανώματος ὁ λειμὼν ἐκάθητο. Αἱ δὲ πρασιαὶ τῶν ἀνθέων ὑπὸ τὰ πέταλα τῶν φυτῶν στοιχηδὸν ἐπεφύκεσαν, νάρκισσος, καὶ ῥόδα καὶ μύρρινα. Ὕδωρ δὲ κατὰ μέσον ἔρρει τοῦ λειμῶνος τῆς γραφῆς, τὸ μὲν ἀναβλύζον κάτωθεν ἀπὸ τῆς γῆς, τὸ δὲ τοῖς ἄνθεσι καὶ τοῖς φυτοῖς περιχεόμενον. Ὀχετηγός τις ἐγέγραπτο δίκελλαν κατέχων καὶ

---

1. Ici encore Achille Tatius a dû s'inspirer d'une ancienne *ekphrasis*. Des versions très différentes de la légende avaient cours à l'époque hellénistique. Achille Tatius a commis entre elles plusieurs confusions : dans la description du tableau il fait de Térée un Thrace, selon la version la plus répandue ; dans le commentaire qui suit, il transporte la scène à Athènes ; au début il parle du « viol de Prokné » alors qu'il s'agit de celui de Philomèle ; il ne faut pas voir ici une méprise du copiste puisqu'on retrouve chez Eustathe (*ad Od.*, 1876, 3) une version où Philomèle est l'épouse de Térée, Prokné la sœur de celle-ci. Depuis l'époque où elle a été peinte sur une des métopes du temple de Thermos

de Prokné, Térée faisant la violence (à Philomèle), puis lui coupant la langue. Toute l'histoire du drame se trouvait dans la peinture, le péplos, Térée, la table ; une servante était debout, tenant le péplos déployé ; Philomèle se tenait auprès, parcourant le péplos du doigt et montrant les images qui y étaient figurées ; Prokné faisait oui de la tête à mesure qu'elle les montrait ; elle jetait un regard morne et entrait en fureur à leur vue. On voyait figuré sur ce tissu le Thrace Térée s'unissant à Philomèle en lui enlevant de force sa virginité ; la jeune femme était figurée les cheveux échevelés, la ceinture dénouée, la tunique déchirée, la poitrine demi-nue ; de sa main droite elle cherche à arracher les yeux de Térée, de la gauche elle serre contre sa poitrine les lambeaux de sa tunique. Térée tenait Philomèle dans ses bras, lui serrant le corps contre le sien et, dans cet enlacement, s'unissant à elle malgré elle. Voilà ce que le peintre avait dépeint, tissé sur le péplos. Dans le reste du tableau, on voyait les femmes montrant à Térée dans une corbeille les restes de son repas, la tête et les mains de son enfant ; elles sont prises à la fois de rire et d'épouvante. Térée est dépeint sautant de son lit ; brandissant son glaive contre les femmes, il repousse violemment de sa jambe la table fatale. Celle-ci est figurée ni d'aplomb, ni renversée, mais au moment où elle va tomber [1].

*Un troisième tableau qu'Achille Tatius décrit comme se trouvant dans un temple de Sidon remonte sans doute à l'occupation de cette ville par les premiers Ptolémées :*

**547**. — Je vois exposée une peinture de terre et de mer ; le sujet en était Europe ; la mer celle des Phéniciens, la terre celle de Sidon. Sur la terre, une prairie avec un chœur de jeunes filles. Sur la mer, le taureau nageait et, sur son dos, la belle jeune fille était assise, emportée par lui vers la Crète. La prairie était ornée de mille fleurs ; la troupe des arbres et celle des plantes s'y mêlaient ; drus les arbres ; denses les rameaux ; les jeunes pousses s'unissaient aux feuilles et formaient aux fleurs une voûte continue de feuillage. L'artiste avait su rendre aussi l'ombre sous les rameaux, et le soleil descendait à travers les éclaircies, se glissait par endroits sur la prairie, là où il avait plu au peintre d'entr'ouvrir l'épaisse chevelure

---

(Ἐφ. ἀρχ., 1903, pl. V, *Ant. Denkm.*, II), la légende a été souvent représentée en peinture, surtout le meurtre d'Itys ; une *Prokné et Itys* d'Alcamène se voyait à l'Acropole (Paus. I, 24, 3) et une image — statue ou tableau ? — de « Philomèle et Prokné encore femmes et Térée déjà oiseau » se trouvait au temple d'Hiérapolis (Lucien, *Dea Syria*, 10). Le tableau devait être un diptyque montrant d'un côté Prokné auprès de Philomèle examinant le péplos où celle-ci a dépeint l'histoire de son viol, de l'autre Térée se précipitant de son lit l'épée à la main, au moment de renverser la table sur laquelle les deux sœurs viennent de placer la corbeille contenant les restes du fils.

περὶ μιαν ἁμάραν κεκυφὼς καὶ ἀνοίγων τὴν ὁδὸν τῷ ῥεύματι. Ἐν δὲ τῷ τοῦ λειμῶνος τέλει πρὸς ταῖς ἐπὶ θάλατταν τῆς γῆς ἐκβολαῖς τὰς παρθένους ἐταφεν ὁ τεχνίτης. Τὸ σχῆμα ταῖς παρθένοις καὶ χαρᾶς καὶ φόβου. Στέφανοι περὶ τοις μετώποις δεδεμένοι· κόμαι κατὰ τῶν ὤμων λελυμέναι· τὸ σκέλος ἅπαν γεγυμνωμένον· τὸ μὲν ἄνω, τοῦ χιτῶνος, τὸ δὲ κάτω, τοῦ πεδίλου· τὸ γὰρ ζῶσμα μέχρι γόνατος ἀνείλκε τὸν χιτῶνα· τὸ πρόσωπον ὠχραί· σεσηρυῖαι τὰς παρειάς· τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνοίξασαι πρὸς τὴν θάλασσαν· μικρὸν ὑποκεχηνυῖαι τὸ στόμα, ὥσπερ ἀφήσειν ὑπὸ φόβου μέλλουσαι καὶ βοήν· τὰς χεῖρας ὡς ἐπὶ τὸν βοῦν ὤρεγον. Ἐπέβαινον ἄκρας τῆς θαλάττης, ὅσον ὑπεράνω μικρὸν τῶν ταρσῶν ὑπερέχειν τὸ κῦμα· ἐῴκεσαν δὲ βούλεσθαι μὲν ὡς ἐπὶ τὸν ταῦρον ὁρμᾶν, φοβεισθαι δὲ τῇ θαλάττῃ προσελθεῖν. Τῆς δὲ θαλάττης ἡ χροιὰ διπλῆ· τὸ μὲν γὰρ πρὸς τὴν γῆν ὑπέρυθρον· κυάνεον δὲ τὸ πρὸς τὸ πέλαγος. Ἄκρος ἐπεποίητο καὶ πέτραι καὶ κύματα. Αἱ πέτραι τῆς γῆς ὑπερβεβλημέναι, ὁ ἀκρὸς περιλευκαίνων τὰς πέτρας, τὸ κῦμα κορυφούμενον καὶ περὶ τὰς πέτρας λυόμενον εἰς τοὺς ἀκρούς. Ταῦρος ἐν μέσῃ τῇ θαλάττῃ ἐγέγραπτο τοις κύμασιν ἐπογούμενος, ὡς ὄρους ἀναβαίνοντος τοῦ κύματος, ἔνθα καμπτόμενον τοῦ βοὸς κυρτοῦται τὸ σκέλος. Ἡ παρθένος μέσοις ἐπεκάθητο τοις νώτοις τοῦ βοὸς, οὐ περιβάδην, ἀλλὰ κατὰ πλευρὰν, ἐπὶ δεξιὰ συμβάσα τῷ ποδὶ, τῇ λαιᾷ τοῦ κέρως ἐχομένη, ὥσπερ ἡνίοχος χαλινοῦ. Καὶ γὰρ ὁ βοῦς ἐπέστραπτο ταύτῃ μᾶλλον πρὸς τὸ τῆς χειρὸς ἕλκον ἡνιοχούμενος. Χιτὼν ἀμφὶ τὰ στέρνα τῆς παρθένου μέχρις αἰδοῦς, τοὐντεῦθεν ἐπεκάλυπτε χλαινα τὰ κάτω τοῦ σώματος. Λευκὸς ὁ χιτὼν· ἡ χλαῖνα πορφυρᾶ· τὸ δὲ σωμα διὰ τῆς ἐσθῆτος ὑπεφαίνετο. Βαθὺς ὀμφαλός· γαστὴρ τεταμένη· λαπάρα στενή. Τὸ στενὸν εἰς ἓξὺν καταβαῖνον ηὐρύνετο· μαζοὶ τῶν στέρνων ἠρέμα προκυπτοντες· ἡ συνάγουσα ζώνη τὸν χιτῶνα καὶ τοὺς μαζοὺς ἔκλεισε, καὶ ἐγίνετο τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτών. Αἱ χεῖρες ἀμφω διετέτανται, ἡ μὲν ἐπὶ κέρας, ἡ δ' ἐπ' οὐράν. Ἤρτητο δ' ἀμφοῖν ἑκατέρωθεν ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν ἡ καλύπτρα κύκλῳ τῶν νώτων ἐμπεπεταμένη· ὁ δὲ κόλπος τοῦ πέπλου πάντοθεν ἐτέτατο κυρτούμενος· καὶ ἦν οὗτος ἄνεμος τοῦ ζωγράφου. Ἡ δὲ δίκην ἐπεκάθηντο τῷ ταύρῳ πλεουσης νεως, ὥσπερ ἱστίῳ τῷ πέπλῳ χρωμένη. Περὶ δὲ τὸν βοῦν ὠρχοῦντο δελφῖνες, ἐπαίζον Ἔρωτες· εἴπες ἂν αὐτῶν γεγράφθαι καὶ τὰ κινήματα. Ἔρως εἶλκε

1. J'ai essayé ailleurs de montrer que cette peinture, qui se trouvait à Sidon, peut-être au temple d'Eschmoun-Asklépios, remontait à la période de l'occupation de Sidon par les premiers Ptolémées et qu'une autre peinture représentant le même sujet avec certaines divergences, qui se trouvait à Alexandrie à cette époque, s'avait inspiré l'idylle II de Moschos. Le tableau d'Alexandrie était sans doute celui d'Antiphilos et servait de pendant aux « Noces de Kadmos et d'Harmonie » qui a pareillement inspiré la poésie latine à la suite de la poésie alexan-

des frondaisons. Une barrière entourait entièrement la prairie ; elle ne dépassait pas la couronne feuillue qui lui servait de voûte. Les parterres de fleurs s'épanouissaient, bien alignés, sous les rameaux des plantes : narcisse et roses et myrtes. Sur le tableau, au milieu de la prairie, coulait une eau courante, ici semblant jaillir de terre, là baignant fleurs et plantes. Un homme est figuré qui, le pic en main et creusant auprès de l'unique canal, fraye un chemin à l'eau qui se précipite. A l'extrémité de la prairie, là où la terre s'incline vers la mer, l'artiste a groupé les jeunes filles. Leur aspect indique ici la joie, là l'épouvante. Des couronnes sont attachées à leur front ; leurs cheveux pendent dénoués sur leurs épaules ; sous le genou, leur jambe apparaît nue, entre la sandale et la tunique que la ceinture maintient sur le haut de la jambe ; elles ont le visage pâle, les joues contractées, les yeux grands ouverts vers la mer ; elles demeurent bouche bée comme si elles étaient sur le point de crier et que la frayeur les en empêchait ; elles tendent leurs mains comme pour menacer le bœuf. Elles couraient sur le bord de la mer, tenant à peine hors de l'eau leurs talons ; elles donnaient l'impression de vouloir courir après le taureau, mais de craindre de s'avancer dans les flots. Pour la mer, sa couleur était double ; proche de la terre, elle rougeoyait légèrement ; vers la hauteur elle devenait bleu d'azur. La peinture rendait l'écume ainsi que les écueils et les vagues. Les écueils comme projetés de terre, l'écume blanchissant le pourtour de la roche, la vague couvrant son sommet, puis se dissolvant tout autour en écume. Le taureau était peint au milieu des flots, poussé par les vagues, la vague s'élançant comme sur une montagne, là où s'arrondit sa jambe courbe de bœuf. La jeune fille était assise sur son dos, non pas à califourchon, mais sur le côté, laissant tomber ses jambes à droite et tenant de la main gauche la corne comme un aurige tient une rêne. Et, sous l'impulsion de la main, le bœuf se tournait volontiers vers où elle le dirigeait. Tombant de la poitrine, la tunique couvrait la jeune fille jusqu'au haut des jambes ; au-dessous, le manteau enveloppait le bas du corps. La tunique était blanche, le manteau de pourpre ; à travers ce vêtement on n'en devinait pas moins le corps : le nombril profond, le ventre tendu, les flancs étroits ; on entrevoyait les flancs descendant vers les hanches, les seins n'avançant qu'à peine au devant de la poitrine ; la ceinture qui serrait la tunique maintenait aussi les seins et la tunique était comme le miroir du corps[1]. Elle tendait les deux mains en avant, l'une vers les cornes, l'autre vers la queue et de toutes deux elle soutenait au-

---

drine : ce sont ces deux tableaux qu'on devait admirer à Rome au Portique de Pompée (**514**), tandis qu'une copie de l'Europe de Sidon serait celle qui valut au Portique d'Agrippa le nom de *Porticus Europae* (Mart. II, 14 ; III, 20 ; VII, 32 ; XI, 1). Ces deux tableaux d'Europe paraissent avoir été présents à l'esprit d'Ovide, *Met.*, VI, 103-7 et *Fast.*, V, 605-9.

τὸν βοῦν· Ἔρως, μικρὸν παιδίον, ἡπλώκει τὸ πτερὸν, ἤρτητο φαρέτραν, ἐκράτει τὸ πῦρ· ἐπέστραπτο δ' ὡς ἐπὶ τὸν Δία καὶ ὑπεμειδία, ὥσπερ αὐτοῦ καταγελῶν, ὅτι δι' αὐτὸν γέγονε βοῦς.

**548**. — *LUC.*, *M. Rhet.*, 6 : Ἤ που τὸν Νεῖλον εἶδες γραφῇ μεμιμημένον, αὐτὸν μὲν κείμενον ἐπὶ κροκοδείλου τινὸς ἢ ἵππου τοῦ ποταμίου, οἷοι πολλοὶ ἐν αὐτῷ, μικρὰ δέ τινα παιδία περὶ αὐτὸν παίζοντα (πήχεις δὲ αὐτοὺς οἱ Αἰγύπτιοι καλοῦσι)...

**549**. — *PHILOSTR. MAJ.*, *Imag.*, I, 5 : Περὶ τὸν Νεῖλον οἱ Πήχεις ἀθύρουσι παιδία ξύμμετρα τῶι ὀνόματι... Καὶ οἱ μὲν τοῖς ὤμοις αὐτοῦ ἐφιζάνουσιν, οἱ δὲ τῶν πλοκάμων ἐκκρέμανται, οἱ δὲ τῆι ἀγκάλῃ ἐγκαθεύδουσιν, οἱ δὲ κωμάζουσιν ἐπὶ τοῦ στέρνου. Ὁ δὲ ἀναδίδωσιν αὐτοῖς ἄνθη τὰ μὲν ἀπὸ τοῦ κόλπου, τὰ δὲ ἀπὸ τῆς ἀγκάλης, ὡς στεφάνους τε ἀπ' αὐτῶν διαπλέκοιεν καὶ καθεύδοιεν ἐπὶ τῶν ἀνθέων ἱεροὶ καὶ εὐώδεις. Καὶ ἐπαναβαίνουσιν ἄλλο ἄλλωι τὰ παιδία σείστροις ἅμα... Γεωργίας δὲ καὶ ναυτιλίας σύμβολα δηλοῖ τὸν Νεῖλον... ἐν Αἰθιοπίαι δέ, ὅθεν ἄρχεται, ταμίας αὐτῶι δαίμων ἐφέστηκεν, ὑφ' οὗ πέμπεται ταῖς ὥραις σύμμετρος. Γέγραπται δὲ οὐρανομήκης ἐπινοῆσαι καὶ τὸν πόδα ἐπέχει ταῖς πηγαῖς οἷον Ποσείδων προσνεύων. Εἰς τοῦτον ὁ ποταμὸς βλέπει καὶ αἰτεῖ τὰ βρέφη αὐτῶι πολλὰ εἶναι.

**550** *a*. — *OVID.*, *Met.*, XV, 395-402 :

Haec ubi quinque suae complevit saecula vitae,
Ilicet in ramis tremulaeve cacumine palmae
Unguibus et puro nidum sibi construit ore.
Quo simul ac casias et nardi lenis aristas
Quassaque cum fulva substravit cinnama murra,

---

1. Ce sont les Grecs d'Alexandrie qui ont eu l'idée de personnifier les 16 coudées que représente la crue complète du Nil par autant de *putti* hauts d'une coudée. D'après Philostrate (*Vita Apoll.*, VI, 26), déjà Pindare (fr. 110 Boeckh) parlait d'un génie des sources du Nil ; les Alexandrins l'identifièrent à Ganymède (*Schol. Arat.*, 282). On trouvera décrits à l'art. *Neilos* du *Lex.* de Roscher la fameuse statue du Vatican et les autres monuments qui représentent le Nil. On peut ajouter une dédicace de basse époque Νίλῳ γονιμωτάτῳ qui devait se trouver sous une réplique de ce groupe (Fl. Petrie, *Memphis*, I, pl. LIII, 1). Ce type de Nil ne serait pas antérieur au IIe s. de notre ère si l'on admet qu'il est postérieur au « Nil assis » de la *Tazza Farnese*, ce chef-d'œuvre de la verrerie d'art alexandrine (Furtwaengler, *Antike Gemmen*, II, p. 253). Klein a cherché à établir (III, p. 107)

dessus de sa tête, en cercle, le voile qui s'envolait de ses épaules ; de partout, le pli du péplos se tendait, gonflé ; et c'est ainsi que le peintre faisait sentir l'action du vent. Portée par le taureau comme par une nef flottante, elle se servait de son péplos comme d'une voile. Autour de lui bondissaient les dauphins, jouaient les Amours ; on aurait dit que le peintre avait su rendre le mouvement même : Éros guidait le taureau, Éros, petit enfant, qui éployait ses ailes, portait son carquois, brandissait son flambeau. Il se retournait vers Zeus et souriait, comme s'il se moquait doucement du dieu qui, à cause de lui, s'était fait bœuf.

*C'est encore à un original de l'école alexandrine que doit remonter, en peinture comme en sculpture, le groupe du Nil et des enfants. Lucien atteste combien cette peinture devint populaire :*

**548**. — Tu as bien vu quelque tableau représentant le Nil ? Le fleuve est couché sur un crocodile ou un hippopotame comme il y en a tant dans ses eaux ; de petits enfants, que les Égyptiens nomment *coudées*, folâtrent autour de lui... [1].

*On peut s'en faire une idée par cette description de Philostrate :*

**549**. — Autour du Nil jouent les Coudées, enfants dont la taille est ce que dit leur nom... Les uns s'asseyent sur les épaules du fleuve, les autres se suspendent à ses cheveux, ceux-ci s'endorment dans le creux de son bras, ceux-là gambadent sur sa poitrine. Lui leur livre des fleurs qui poussent dans son sein ou sur son bras, pour qu'ils en tressent des couronnes et dorment sur les fleurs, sacrés et parfumés. Ils montent les uns sur les autres, avec des sistres... Les symboles de l'agriculture et de la navigation désignent le Nil... En Éthiopie, d'où il vient, un dieu règle son cours et y préside, le faisant couler plus ou moins suivant les saisons. Ce dieu est représenté sur le tableau ; on devine qu'il est de taille à toucher le ciel ; il a les pieds près des sources ; on dirait Poseidon faisant un signe d'assentiment. Le fleuve regarde vers lui, et lui demande que ses enfants soient nombreux.

*Enfin, la légende du Phénix n'ayant pu se constituer que chez les Grecs d'Égypte, on peut supposer que c'est, en définitive, d'un tableau représentant sa mort et sa renaissance que dérivent ces descriptions d'Ovide ;*

**550** *a*. — Quand le phénix a accompli ses cinq siècles de vie, avec ses ongles et son bec sans souillure, il se construit un nid dans les branches ou sur la cime d'un palmier que le vent fait trembler. Quand, au fond de ce

---

qu'il avait d'abord été exécuté en peinture et que cette peinture s'inspirait de celle du Polyphème endormi dont les Satyres mesurent le gros orteil (**313**), tableau qu'il attribue à Timanthe II de Sicyone (**521**).

Se super imponit finitque in odoribus aevum.
Inde ferunt totidem qui vivere debeat annos
Corpore de patrio parvum phœnica renasci.

**550** *b*. — *CLAUDIAN.*, XLIV, *Phœnix*, 17-22 :
Arcanum radiant oculi jubar, igneus ora
Cingit honos ; rutilo cognatum vertice sidus
Attullit cristatus apex, tenebrasque serena
Luce secat. Tyrio pinguntur crura veneno.
Antevolant Zephyros pennae, quas caerulus ambit
Flore color, sparsoque super ditescit in auro.

**551**. (Addition à 486). — *THEOD. HYRTAKENOS*, *Monodie sur la mort de l'empereur Michel Paléologue*, 1320 (Boissonade, *Anecd. Graec.*, I, p. 264). — Ἕλληνες Φειδίαν Θαλῆν τε καὶ Ἀπελλῆν, τὸν μὲν λιθοξοϊκῆς, τὸν δ' αὖ πλαστικῆς, Ἀπελλῆν δὲ γραφικῆς ἕνεκα καὶ τῶν ἐκεῖθεν χαρίτων ἐθαύμαζον.

---

1. On sait que les Grecs appelèrent *phoinix* l'oiseau *bennou* qui passait à Héliopolis pour une incarnation de Râ. C'est là qu'Hérodote entendit raconter que, tous les cinq cents ans, il venait d'Arabie apportant le cadavre de son père dans un tronc de myrrhe ; d'après les images peintes qu'il en vit, il aurait eu la grandeur et l'aspect d'un aigle, avec ailes moitié rouges, moitié dorées (II, 73) ; les monuments égyptiens et gréco-romains lui donnent plutôt l'aspect d'un héron. Pline (X, 12) et Solin (33) le comparent aussi à un aigle. Lactance dit de lui : *effigies inter pavonis mixta figuram cernitur et pictam Phasidis inter avem* ; Achille Tatius pense aussi à un paon et à un faisan, III, 25 : τῇ χρόᾳ ταῦς ἐν κάλλει δεύτερος · κεκέρασται μὲν τὸ πτερὰ χρυσῷ καὶ πορφύρᾳ... κεφαλὴν ἐστεφάνωσε κύκλος εὐφεγγής · ἡλίου δέ ἐστιν ὁ τοῦ κύκλου στέφανος εἰκών · κυάνεός ἐστιν, ῥόδοις ἐμφερής, εὐειδὴς τὴν θέαν, ἀκτῖσι κομᾷ, καὶ εἰσιν αὗται πτερῶν ἀνατολαί.

Comme on admet l'origine alexandrine de la plupart des marbres antiques représentant des animaux (réunis notamment à la *Sala dei animali* du Vatican), il y a lieu de croire que la peinture alexandrine a également compté des animaliers distingués. En dehors des images d'animaux assez nombreuses dans les peintures de Pompéi, soit isolées, soit dans des paysages alexandrins (Helbig, nos 1566-1718), on pourrait invoquer un passage curieux de Polybe lorsqu'il blâme l'historien Timée de se fier, sans critique personnelle, aux récits de ses devanciers

nid, il a disposé, en même temps que des branches de laurier-cannellier et des tiges odorantes de nard, des écorces de cinnamc avec de la myrrhe dorée, il se place sur cette couche et termine son existence au milieu des parfums. Alors, dit-on, de son corps naît un petit phénix destiné à vivre autant d'années que son père [1].

*et de Claudien :*

**550** *b*. — Les yeux du Phénix rayonnent d'un éclat mystérieux ; une auréole de feu couronne sa tête ; sa crête se dresse, brillant d'une flamme pareille à celle du soleil, et sa lumière sereine fend les ténèbres. Ses jambes sont teintes de la pourpre de Tyr. Ses ailes volent plus rapides que le Zéphyre ; elles sont parées de la splendeur d'un azur que des taches d'or parsèment et enrichissent.

**551**. — Les Grecs admiraient Phidias, Thalès et Apelle, le premier comme sculpteur, le second comme modeleur et Apelle à cause de l'élégance de sa peinture.

---

« comme si, en se bornant à contempler les œuvres des anciens animaliers, un peintre pourrait se croire suffisamment préparé et maître de son art » : ὡς ἄν εἴ τις τὰ τῶν ἀρχαίων ζωγράφων ἔργα θεασάμενος ἱκανὸς οἴοιτο ζωγράφος εἶναι καὶ προστάτης τῆς τέχνης (XII, 25 E 7). Il faut toujours recourir à la nature et à l'expérience et ne pas imiter « ces peintres qui ne font d'esquisses que d'après des animaux empaillés » τοῖς ζωγράφοις τοῖς ἀπὸ τῶν ἀνασεσαγμένων θυλάκων ποιουμένοις τὰς ἀπογραφάς. « Il peut leur arriver de reproduire fidèlement un contour, mais ils sont bien loin de donner cette impression de vie et de vérité qui fait croire qu'on se trouve en présence d'animaux en chair et en os, ce qui est le caractère même de la peinture animalière » ἡ μὲν ἐκτός ἐνίοτε γραμμὴ σώζεται, τὸ δὲ τῆς ἐμφάσεως καὶ τῆς ἐνεργείας τῶν ἀλκίμων ζῴων ἄπεστιν, ὅπερ ἴδιονὑπάρχει τῆς ζωγραφικῆς τέχνης XII, 25 H 2. « Ce charme puissant qu'exerce cette impression de vie chez l'animal ne peut s'acquérir en mettant bout à bout les différentes parties » (I, 4, 7). Il faut jeter tout de suite l'ensemble et concentrer toute l'expression dans le regard, « tant il est vrai que, chez un animal, les yeux supprimés, tout reste comme privé de vie », ὥσπερ γὰρ ζῴου τῶν ὄψεων ἀφαιρεθεισῶν ἀχρειοῦται τὸ ὅλον (I, 14, 6 ; cf. XII, 12, 3). Sur les opinions de Polybe relatives à l'art, voir Wunderer, *Blätter bayer. Gymn.*, 1912, p. 409.

# INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS DE PEINTRES MENTIONNÉS DANS CE VOLUME

*Les chiffres renvoient aux pages.*


Aétion, 9, 59, 316, **376**.
Agatarchos, 7, 31, 36, **176**, 178, 179.
Aglaophon I, 49, **80**.
— II, 80, **82**, 87.
Aiginétès (?), 397.
Alexandros d'Athènes, 180.
Alkimakhos, 302.
Anaxandra, 397.
Anaxagoras, 178.
Androbios, 403.
Androkydès, 243.
Anténoridès (?), 280.
Antidotos, 285.
Antiphilos, 382.
Antoridès, 280.
Apatourios, 36, 39.
Apelle, 9, 10, 15, 17, 20, 22, 40, 41, 49, 59, 81, 157, 167, 177, 215, 234, 243, 253, 255, 263, 267, 271, **314**.
Aphrodisios, 18.
Apollodoros, 47, 64, **184**.
Arkésilaos, 19.
Arégon, 67.
Aridikès, 62, 65.
Arimnas (?), 167.
Aristeidès, 19, 184, 251, 261, 268, 270, **272**, 281, 316.
Aristodémos, 57.
Aristokleidès, 401.
Aristolaos, 264.
Aristoménès, 167.
Ariston, 270, 280.
Aristophon, 83, 85, 290.
Arkésilaos de Sicyone, 266.
Artémon, 80.
Asklépiodoros, 263, 284, **302**.
Athénion, 299.

Boularchos, 71.
Bryès, 257.

Charmadas, 63.
Charmantidès, 287.

Damophilos, 6, 71, 189.
Deinias, 63.
Démétrios, 32, 405.
Démokritos, 178.
Dionysios de Colophon, 69, 153, 155, 167, **178**.
Dionysios de Thrace, 407.
Diopos, 64.
Diorès (?), 167.
Dorothéos, 40.

Eiréné, 172.
Ekphantos, 62, 65.
Elasippos, 19, 76.
Ephoras, 315.
Erigonos, 397.
Erillos, 83, 185.
Euanthès, 407.
Eucheir, 62, 64.
Euénor, 83, 185.
Eugrammos, 64.
Eumarès, 63, 76.
Euphranor, 53, 59, 219, 229, **280**, 287.
Eupompos, 250, 251.

Euripide, 172.
Eutycheidès, 266.
Euxeinidas, 251, 268.

Galaton, 403.
Glaukion, 299.
Gorgasos, 6, 71.

Habron, 78.
Helena, 272, 316, **403**.
Héliodoros, 401.
Hérakleidès, 399.
Hippys, 71, 304.
Hygiainon, 63.

Iaia, 20.
Iphion, 69.
Ismenias, 304.

Kalamis, 174.
Kalatès, 383.
Kallidès (?), 401.
Kalliklès, 383, **393**.
Kallimakhos, 172, 174.
Kalliphon, 73.
Kephisodoros, 83.
Kimon de Kleonai, 67, 68, 69.
Kléagoras, 182.
Kléanthès, 62, 65, 67.
Kolotès, 172, 246, 251.
Koroibos, 271.
Kratinos, 172.
Kraton, 62, 65, 67.
Ktésidémos, 78, **381**, 387.
Ktésilokhos, 315.
Kydias, 285, 296.

Léonidas, 287.
Léontiskos, 397.

Mandroklès (?), 74.
Mélanthios, 9, 253, 255, **262**.
Ménaikès, 78.
Ménédémos, 306.
Metrodoros, 399.
Mikon, 10, 37, 137, 139, 140, 141, 143, 153, **154**.
Milonidas, 69.
Mnasilaos, 19, 76.
Mnasithéos, 397.

Néalkès, 17, **395**.
Néseus, 189.
Nikanor, 19.
Nikéros, 280.
Nikias, 6, 12, 18, 19, 285, **287**, 316.
Nikomachos, 9, 10, 179, 186, **268**, 271.
Nikophanès, 261, 264.

Oinias, 299.
Olbiadès, 399.
Omphalion, 295.
Onasias, 149.

Pamphilos, 189, 251, **252**, 255, 299, 315.
Panainos, 29, 157, **168**.
Parrhasios, 10, 16, 81, 83, 184, 206, 217, **220**, 278.
Pausias, 15, 16, 19, 31, 150, 151, 253, **256**.
Pauson, 155, **174**.
Peiraïkos, 242.
Phasis, 401.
Phidias (?), 171.
Philocharès, 6, 300.
Philoklès, 65.
Philoxénos, 270, 271, 316.
Piraïkos, 242, **391**.
Platon, 265, 306.
Pleistainetos, 172.
Polémon, 405.
Polyeidos, 306.
Polygnotos, 10, 19, 53, 59, 64, 81, **86**.
Praxitèle, 18, 19.
Protogène, 15, 17, 21, 23, 40, 144, 167, 255, 316, 323, **362**.
Pyrrhon, 306.
Pythagoras de Paros, 75.
Pythagoras de Samos, 75.

Saurias, 65, 67.
Sémon, 67, 78, 79.
Sérapion, 32.
Sillax, 71.

Skythès, 77.
Sokratès, 264.

Tauriskos, 150.
Téléphanès, 62, 65.
Thalès de Sicyone, 266.
Théodotos, 16, 17.
Théomnestos, 302.
Théon de Samos, 387.
Théoros, 389.
Thérimachos, 377.
Timainétos, 147, **399**.
Timanthès, I, 245.
Timanthès II, 246, **395**.
Timarété, 168.
Timomachos, 23, 55, 78, 271.
Timonidas, 69, 70, 71.

Xénarès, 405.
Xénon, 397.

Zeuxis, 40, 49, 53, 81, 155, 177, 179, **188**, 271.

# TABLE DES MATIÈRES


Pages.

AVANT-PROPOS ..... III-VIII

I. TECHNIQUE DE LA PEINTURE ANTIQUE .....

Matériaux sur lesquels on peint. Peintures murales ..... 1-6
Peintures mobiles ..... 6-8
Les couleurs du peintre ..... 8-13
Les instruments du peintre ..... 14-16
Procédés de peinture ..... 16-30
Emploi et destination des peintures ..... 30-43

II. ESTHÉTIQUE DE LA PEINTURE ANTIQUE ..... 44-61

III LES ORIGINES DE LA PEINTURE EN GRÈCE ..... 62-70

*a*) *Les primitifs péloponnésiens* ..... 62-63
Philoklès, Arégon, Aridikès, Ekphantos, Eucheir, Kléanthès, Téléphanès ..... 64-66
Kimon de Kléones ..... 66-68
Iphion, Milonidas, Timonidas ..... 68-70
Sillax de Rhégion ..... 70
*b*) *Les primitifs ioniens* ..... 70-75
Boularchos d'Éphèse ..... 70-72
Kalliphon, Saurias, Pythagoras de Samos ..... 72-75
*c*) *Les primitifs athéniens* ..... 76-78
Eumarès, Sémon, Skythès ..... 76-78

IV. POLYGNOTE ET LA PREMIÈRE ÉCOLE ATTIQUE, 480-420 ..... 80-182

Aglaophon l'ancien ..... 80-81
Aglaophon le jeune ..... 82
Aristophon de Thasos ..... 82-84
Polygnote de Thasos ..... 86-154
*Biographie*, p. 86-88. — *Peintures à Delphes* : 1. Ilioupersis, p. 88-106. 2. Nekyia, p. 106-134. — *Peintures à Athènes* : 1. Au Poecile : Ilioupersis, p. 134-138. — 2. Au Théseion : Amazonomachie, p. 140-142. — 3. A l'Anakeion : Enlèvement des Leucippides, p. 142. — 4. A la Pinacothèque : Achille à Skyros ; Ulysse et Nausikaa ; Polyxène, Héra, p. 144-148. — *Peintures en Béotie*, p. 148-154.
Mikon d'Athènes ..... 154

1. Au Poecile : Amazonomachie, p. 154-156. — Marathonomachie, p. 156-164. — 2. A l'Anakeion, au Théseion, p. 166.
Timaréte, Panainos ..... 168-172
Pleistainétos, Kratinos, Eiréné, Euripide ..... 172
Kallimachos, Pauson ..... 174-176
Agatharchos de Samos ..... 176-178
Dionysios de Kolophon ..... 178
Alexandros d'Athènes ..... 180
Kléagoras de Phlionte ..... 182
Anonymes de la 1re moitié du ve siècle ..... 182

V. L'École classique, 430-370 ..... 184-250

Apollodoros d'Athènes ..... 184-188
Zeuxis d'Herakleia ..... 188-218
*Biographie*, p. 188-192. — *Œuvres* : Hélène à sa toilette, p. 194-198 ; Alkmène, Zeus trônant, Héraklès au berceau, p. 198-200 ; Famille de Centaures, p. 202-206 ; Éros couronné, p. 206 ; Pan, Marsyas, p. 208-210 ; Pénélope, Ménélas, Borée ou Triton, p. 210-212 ; Vieille, athlète, enfant aux raisins, p. 212. — *Art et réputation*, p. 214-218.
Parrhasios d'Éphèse ..... 220-242
*Biographie*, p. 220-226. — *Œuvres*, p. 226-238. — *Art et réputation*, p. 238-242.
Androkydès de Cyzique ..... 242-244
Timanthe de Kythnos ..... 244-250

VI. L'École de Sicyone, 400-330 ..... 250-266

Eupompos, Kolotès ..... 250
Pamphilos d'Amphipolis ..... 252-256
Pausias de Sicyone ..... 256-262
Mélanthios de Sicyone ..... 262-264
Aristolaos, Nikophanès, Sokratès ..... 264
Eutychidès, Arkésilaos, Thalès ..... 266

VII. L'École thébaine du IVe siècle ..... 268-280

Euxeinidas, Aristeidès I, Nikomachos et ses élèves ..... 268-272
Aristeidès II de Thèbes ..... 272-280

VIII. L'École attique du IVe siècle ..... 280-294

Euphranor de Corinthe ..... 280-284
Antidotos, Charmantidès, Léonidas ..... 284-286
Nikias d'Athènes ..... 286-294
Omphalion, élève de Nikias ..... 294

VIII a. Peintres du IVe siècle se rattachant à l'École attique ..... 296-306

Kydias de Kythnos ..... 296
Glaukion et Athénion ..... 298-300
Philochares d'Athènes ..... 300-302

Asklépiodoros, Théomnestos, Alkimachos ..... 302
Hippys, Isménias ..... 304
Pyrrhon, Polyeidos, Platon, Ménédémos ..... 306

VIII *b*) Peintures anonymes de l'école attique du IVe siècle ..... 308-313
Temple de Dionysos Eleuthéreus ..... 308
Portraits de Timothée et d'Isocrate ..... 310-313

IX. L'apogée de la peinture à l'époque d'Alexandre et des Épigones ..... 314-392
Apelle ..... 314-360
*Biographie*, p. 314-332. — *Œuvres* : Aphrodite anadyomène de Cos, p. 332-338 ; Aphrodite inachevée, p. 340 ; Charite, p. 340 ; Tyché, Artémis, Héraklès, p. 342 ; Héros nu, Orage, Alexandre à Éphèse, p. 344 ; autres images d'Alexandre, p. 348 ; Portraits, p. 350 ; Procession, Sacrifice, Cheval, p. 352-354 ; Peintures à Pergame et monochromes, p. 354. — *Art et réputation*, p. 354-360.
Élèves d'Apelle : Ktésilochos, Perseus ..... 360
Protogène ..... 362-374
Vie et œuvres, p. 362-366. — Anecdotes sur l'Ialysos, p. 368-372. — Satyre au repos et perdrix, p. 372-374. — Thesmothètes, p. 374.
Aétion ..... 376-380
Thérimachos, Ktésidémos ..... 380
Antiphilos l'Égyptien ..... 382-386
Théon de Samos ..... 386-388
Théoros ..... 388
Piraikos ..... 390
Kalatès et Kalliklès ..... 392

X. La peinture hellénistique du IIIe au Ier siècle ..... 394-420
Seconde école de Sicyone ..... 394-396
Timanthe, Néalkès ..... 394
Anaxandra, Érigonos, Léontiskos ..... 396
Écoles diverses ..... 398-402
Olbiadès, Hérakleidès, Métrodoros, Timainétos ..... 398
Phasis, Kallidès, Héliodoros, Aristokleidès, Androbios ..... 400-402
École d'Alexandrie ..... 402-420
Hélèna, Galaton ..... 402-404
Démétrios ..... 404
Dionysios le Thrace ..... 406
Euanthès ..... 406-414
Peintures alexandrines ..... 414-418
Le Nil, le Phénix ..... 418-420

Index alphabétique des noms de peintres mentionnés dans ce volume ..... 423-425
Table des matières ..... 427-429

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

BINDING APR 20 1971

ND
100
R4

Reinach, Adolphe Joseph
Recueil Milliet

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY